

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

SOLTI GERGELY

**DOSZTOJEVSZKIJ: *A FÉLKEGYELMŰ*
MISKIN ALAKJÁNAK MEGFORMÁLÁSA A POÉTIKAI
TÖRTÉNETMONDÁS FÉNYÉBEN**

**BUDAPEST
2008**

EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

Irodalomtudományi Doktori Iskola
Vezető: Dr. Kenyeres Zoltán, DSc

Orosz Irodalom és Irodalomkutatás Doktori Program
Vezető: Dr. Kovács Árpád, DSc

SOLTI GERGELY

**DOSZTOJEVSZKIJ: *A FÉLKEGYELMŰ*
MISKIN ALAKJÁNAK MEGFORMÁLÁSA A POÉTIKAI
TÖRTÉNETMONDÁS FÉNYÉBEN**

Témavezető: Dr. Kroó Katalin, CSc, Dr. habil.

A bíráló bizottság tagjai:

Elnök: Dr. Kovács Árpád, DSc

Opponensek: Dr. Reichmann Angelika, PhD

Dr. S. Horváth Géza, PhD

Titkár: Dr. Szilágyi Zsófia, PhD

További tagok: Dr. Szabó Tünde, PhD

Dr. Hajnádý Zoltán, DSc

Dr. Dukkon Ágnes, DSc

BUDAPEST

2008

I. FEJEZET

BEVEZETÉS A DISSZERTÁCIÓ FŐ TÉMAKÖREIBE SZAKIRODALMI ÁTTEKINTÉSEL ÉS A *FÉLKEGYELMŰRE* VONATKOZÓ ELMÉLETI PROBLÉMÁK ÉRTELMEZÉSÉVEL

1.

A VIZSGÁLAT TÁRGYÁNAK KIJELÖLÉSE ÉS MÓDSZERÉNEK KÖRVONALAZÁSA – ELSŐ MEGKÖZELÍTÉS

A disszertációban alapvető vizsgálódásunk *A félkegyelmű* című regény főszereplőjére, Lev Nyikolajevics Miskin hercegre összpontosul. Arra a hősre, akinek alakjában Dosztojevszkij a „pozitív szépséget” szándékozott megformálni, de akivel kapcsolatosan a regény elkészülte után elégedetlenségét fejezte ki. A címszereplő – tragikus és komikus vonásainak váltakozása miatt – a korabeli olvasók szemében is ellentmondásosnak tűnt fel. Még a Dosztojevszkij baráti köréhez tartozó Apollon Majkov, a költő is „idegennek”, valószerűtlennek érezte a figurát. A kortárs kritika¹ – N. N. Sztrahov, V. P. Burenin, N. Sz. Leszkov – Miskin alakjának ellentmondásosságát, „patologikus” vonását a Dosztojevszkij által megjeleníteni kívánt eszme és a társadalom konfliktusának vetületeként értékelte, s magát a regényt is e nézőpontból ítélte meg. E. M. Szaltikov-Scsedrin értelmezése már abba az irányba mutat, amelynek mentén a hős belső ellentmondása Dosztojevszkij költői céljának eszközeként fogható fel. *A félkegyelmű*ről szóló, 1871-es gondolatkifejtésben esztétikai szempontokat érvényesítő elemzés megelőlegzi a korai Dosztojevszkij-kutatás – már teoretikus háttér alapján – kimunkált azon eredményeit, amelyek Miskin alakját, más-más nézőpontból, de poétikai elemzések tárgyává teszik.

¹ A kortárs kritika reflexióinak áttekintéséhez ld.: Достоевский, 1974 (9), 410–420.

Jelen disszertációval mi is a szövegpoétika keretein belül igyekszünk majd közelebb férközni Miskin alakjához. A műelemzést kínáló részek tapasztalatával a hős poétikai alakját kifejezetten az irodalmi szövegben zajló jelentésalkotás folyamatában kíséreljük meg láttatni, s egyúttal az irodalom történetébe is beléptetni. Miskint tehát nem általában a regény műfajával és Dosztojevszkij hőstípusával összekötve faggatjuk, nem a pszichológiai motivációja alapján közelítjük meg, és nem is a keletkezésének történetét „állítjuk” össze. A regény főhőse a költői jelentés kiemelt közvetítője, így alakján keresztül rendszerbe szervesülnek a különböző, a cselekményes és metaforikus kifejtés síkjain szerveződő poétikai sorok. Ennek vizsgálata előtt azonban ismertetjük a regény kutatására vonatkozó korábbi és újabb, témafelvetésünk szempontjából releváns megközelítési módokat, valamint a hozzájuk kapcsolódó szakirodalmat. Ezután fogjuk e fejezet harmadik részében közelebbről is meghatározni a disszertáció tudományos célkitűzését.

2.

SZAKIRODALMI ÁTTEKINTÉS

2. 1. *A félkegyelmű* a „klasszikus” szakirodalom tükrében

A félkegyelműt értelmező klasszikus kritikai megközelítések közül elsőként M. M. Bahtyin téziseit idézzük fel, melyek keretében a kutató Dosztojevszkij hősét és a szűzsé sajátosságát a polifonikus regény műfaja felől közelíti meg. *A Dosztojevszkij poétikájának problémái* című, 1963-ban megjelent monográfiájában Bahtyin korábbi, 1929-ben megjelent könyvét bővítette ki, illetve dolgozta át.² Ebben olyan a Dosztojevszkij-regényeket interpretáló általános elméleti koncepciót fejt ki, amelyben szilárd helye van *A félkegyelmű* interpretációjának. E koncepció értelmében

² Ld.: Бахтин, 1963. A magyar fordítást ld.: Bahtyin, M. M. *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Budapest, 2001, Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István, Horváth Géza fordítása.

a polifonikus regényben a prózanyelv belső dialogizáltsága a cselekmény ábrázolásának a síkján a hősök alakí kettősségében ölt testet. A hős „szólama” belső megosztottságának a bemutatása összefügg a másik ember idegen „szólamának” ábrázolásával, szemben az európai nagyregénnyel, ahol ez a szerzői kívülállás objektív pozíciójához kötött.³ Bahtyin *A félkegyelmű* vonatkozásában Nasztaszja Filippovna pozícióját értelmezve rámutat, hogy a hősnő saját magára vonatkozó nézőpontja rögtön két nézőpontot jelent: Nasztaszja önmagát hol a bűnösségét beismerő bukott asszonynak látja, hol éppen igazolja saját életét, azonban véglegesen egyik nézőpont sem győz a másik felett. A bahtyini koncepciónak szintén sarokpontját képezi annak feltárása, hogy a Dosztojevszkij-regények sajátossága szerint a hősök nyíltan válaszolnak rejtett közlésekre, expliciten fogják fel a beszédpartner implicit közlését. *A félkegyelmű*ben ehhez a hercegnek megvan a tökéletes képessége, így Nasztaszja Filippovna belső dialógusa összekapcsolódik Miskin „hangjával”, amely más irányba tereli az asszonyt. Bahtyin szerint Miskin az „átható szó”⁴ hordozója, amellyel képes a másik ember belső dialógusába avatkozni. Az ő „szólamával” összefűződve a hősök „szólamai” mint különböző értékítéletek testesülnek meg. Miskin Nasztaszja Filippovná t épp elvezetni próbálja a „bukott asszony” „szólamától”. Rogozsin az asszony másik nézőpontját testesíti meg, így Nasztaszja Filippovna belső dialógusa kifejeződik úgy is, hogy hol Miskint, hol Rogozsint választaná.⁵ A dialogikus elvet a kutató *A félkegyelmű*ben a karnevalizáció megjelenési formáinak részletes vizsgálatával is összekapcsolja.⁶ Miskin herceg karneválián ambivalens alakja és karnevalizáló funkciója, az egyes jelenetekben

³ Bahtyin megállapítja, hogy Dosztojevszkij e belső ellentmondásokat gyakran térbelivé dramatiszálja abban az értelemben is, hogy a hősök rendszerint párokba rendeződnek, így az alak belsőleg meghasadt „szólama” két szereplőn keresztül fejeződik ki a cselekményvilágban, ld.: Бахтин, 1963, 39. Emlékezzünk *A félkegyelmű* azon jelenetére, amikor a füllesztő nyári délután Miskint saját démona követi. A herceget figyelő szempár annak a kételynek a térbeli megjelenítése, amellyel a főhős bizonyos, Rogozsin alakján keresztül elővezetett, gondolatokhoz viszonyul.

⁴ Ld.: uo. 325.

⁵ Vö.: uo. 345–346. Az asszony figurája ugyanakkor Rogozsin belső harcának kivetítőjeként is értelmezhető, hiszen alakján átszűrve Miskin hol mint Rogozsin vetélytársa, hol mint testvére jelenik meg.

⁶ Vö.: uo. 233–237.

helyet kapó karneváli jegyek a polifónia műfajával történeti nézőpontból kerülnek összefüggésbe az elméleti kifejtésben.

Alább összefoglalóan kiemeljük a bahtyini koncepció néhány további fontos elemét, *A félkegyelműre* vonatkozóan saját értelmezésünket is hozzáfűzve a bemutatásokhoz. A polifonikus világkép megkonstruálása (vö. az egyenrangú hősi tudatok és világlátások összefűződésével egy esemény egységében) Bahtyin koncepciójában összekapcsolódik a regényhős által képviselt eszmék síkjával (ld. az *eszmét* Dosztojevszkijnél), a nyelvi kifejezés síkjával (ld. a *szót* Dosztojevszkijnél), az irodalmi hős alakjának a szerzőhöz való viszonyában való szemlélhetőségével (ld. a *hős és a szerző viszonyát a hőshöz* Dosztojevszkij művészetében) és a szűzsé értelmezésével (ld. a *műfaj* és a *szűzsé-szerkezet* sajátosságait Dosztojevszkij műveiben).

A hősök szubjektív világa, öntudata – amelyen részben a polifonikus megnyilatkozás alapul, s amelynek működését kell megmutatnia a szerzői ábrázolásnak – a regényi értelemvilágban a jelentések belső dialogizáltságát eredményezi. Amikor a szerző megformálja az alakot, akkor valójában a hős „szólamát” (nyelvét, amelyben világszemlélete kifejezésre jut) ábrázolja. Tegyük hozzá, hogy a herceg félkegyelműsége éppen azt a képességét testesíti meg, hogy öntudatlanul dialógusba lép a többi hős kettéosztott „szólamának” egyik felével. Ő ugyanakkor a saját szavát a többi hőstől monologizálva hallja vissza, így jönnek létre alakjának eltérő – s természetesen nem teljes értékű – interpretációi.

Bahtyin szerint az ábrázolás, a szerzői távolságtartás úgy tud megvalósulni, hogy a szerzői nyelv idegen elemet iktat a hős megnyilatkozásába. A prózai szó ekkor egyszerre irányul a beszéd tárgyára és az idegen beszédre (az ábrázoló szóra), amely a nyelvhasználó korlátait jelzi. A szerző – noha e korlátokkal tisztában van – a hősi „szólamtól” nemcsak eltávolodik, hanem néha eggyé is olvad vele. Ez az egyidejű kívül- és belülállás a regényszerű dialógus alapja, amelyet Dosztojevszkij kiteljesít a

polifonikus regényen keresztül. Bahtyin meglátása szerint a Dosztojevszkij-regény objektív regényvilága tehát a polifonikus regény műfajával valósul meg.⁷

Dosztojevszkij regényhősének „előzményét” Bahtyin az európai irodalom kalandregényének hősében véli felfedezni. A kalandszűzsé sem épít a hős előzetes (családi, társadalmi, életrajzi) kapcsolataira, a hős a kalandok során tesz szert önazonosságra. Dosztojevszkij hőseit általában a társadalmon kívüliség jellemzi, határhelyzetben, szilárd létalap nélküli szituációban élnek. A kalandszűzsé olyan eszköz Dosztojevszkij számára, amely a hőst különleges és váratlan helyzetek elé állítja, azért, hogy az író ütköztetni tudja őt más hősökkel. A *félkegyelműben* műfajelméleti szempontból Miskin betegsége tekinthető a regényi szűzsé kitágításának eszközeként: ez teszi lehetővé azt, hogy a herceggel gyakorlatilag bármilyen megtörténjen.⁸ Bahtyin meglátása szerint a hagyományos szűzsé felbomlását a karneváli műfajra jellemző hői átalakulás kompenzálja.⁹ A hős egzisztenciális krízishelyzete¹⁰ sajátos kronotoposzként (tér-idő modellként) jelenik meg, amelyben megteremtődik az a lehetőség, hogy az egyenrangú, belsőleg nem lezárt tudatok egymással dialógusba léphessenek.

⁷ Bahtyin Dosztojevszkij polifonikus regényére vonatkozó megállapításainak bemutatásához újrarendeléséhez ld. S. Horváth Géza tanulmányát, vö.: S. Horváth, 2006.

⁸ Így tehát biztosított a hős maximális mobilitása, amelyet V. N. Toporov a regényi műfaj megújításának (egyik) kiegészítő feltételeként kezel, vö.: Топоров, 1995, 196. A Dosztojevszkij-hősök cselekedeteit jellemző váratlanság tényére meglehetősen korán felfigyelt az irodalomkritika. Vö.: Слонимский, 1922. A váratlanságot a herceg alakféltetésének jegyeként – az epilepsziához hasonlóan – a cselekmény új fordulatait lehetővé tevő tényezőként juttatja szerephez értelmezésében Mojmir Grygar. Véleménye szerint, az olvasó számára már jól ismert hagyományos irodalmi klisék a váratlanság révén egyedi elrendezésbe kerülve hangsúlyossá teszik a pszichológiai elemeket, ideológiai kérdéseket is, vö.: Grygar, 2003.

⁹ Bahtyin a polifonikus regényt részben a történeti poétika kereteihez illetve továbbgondolja Vjacseszlav Ivanov nézeteit, amelyek a Dionüszosz-kultuszban az átváltozás elvét hangsúlyozzák, s kultúrakoncepciójában a „Dionüszosz-kultusz” képzetét a „karneváli tudat” képzetévé alakítja át. A polifonikus regény a karnevalizáció folyamatának egyik irodalomtörténeti megjelenési formája, szerkezete az ambivalens karneváli szemléletben gyökerezik.

¹⁰ E kritikus pillanatokban, önmagával való azonosságát elveszítve, a hős egyúttal saját önmeghatározási kísérleteit próbálja megvalósítani, vö.: Бахтин, 1963, 80. Ehhez kapcsolódóan mondhatjuk, hogy Miskin svájci életének egzisztenciális tapasztalatából fakadó „együttérzés”-eszméjében kezd kételkedni, ez hívja elő azokat a helyzeteket, amelyekben a főszereplő újra és újra megpróbálja – történeteken keresztül vagy képi alkotásokra rávetítve – saját nagy kérdéseit feltenni.

Saját kutatásunkból példaként említjük ehhez a jelenséghez Miskin rohamát, melynek leírása kapcsán kirajzolódik egy cselekményesen érzékelhető térbeli oppozíció (vö.: a *fent*, a „legmagasabb rendű lét” és a *lent*, a „lelki sötétség” kiteljesedése, azaz a roham pillanata), s amely maga is reflektált pillanat, hiszen a főhős töprengéseinek a tárgyává válik. A „szólam” pedig belsőleg megosztott: egyszerre van benne jelen az emberiség legfőbb törvényeként értelmezett együttérzés eszméje és az abban való kételkedés is.

A Bahtyin által érintett témához kapcsolódó, vagy azokból kiinduló további kutatási irányok közül emelünk most ki néhányat. A dialogikus műfajjal összefüggésben értelmezett hősi alakkettőség a pszichológiai mozgáson keresztüli megközelítés lehetőségével köthető össze.¹¹ A. P. Szkaftimov a *Тематическая композиция романа „Идиот”* (1924)¹² című tanulmányában kifejtett gondolatai értelmében a regény hőseiben mutatkozó kettőség vonatkozásában a hősi tudat pszichológiai síkja értékelhető az alaképítés műfaji középpontjaként. A kutató a szereplői cselekedetek pszichológiai mozgatórugóinak feltárásán fáradozva jut arra a következtetésre, hogy a hősök alakfelépítésében a hétköznapi, „látható” viszonyok és az egyénre jellemző (önmaga elől is) „rejtett tudás” elegyedik egymással a szerzői szándéknak megfelelően. (Ennek következményei az olyan váratlan cselekedetek, amelyekkel a hősök önmagukat is meglepik.) A szereplők közül egyedül Miskin az, aki mentes a büszkeségtől és az önzéstől, ezért tud foglalkozni mások sorsával. Végző soron ebből táplálkozik azon képessége, hogy felül tud emelkedni önmagán: személyisége határait átlépve, meg tudja valósítani az „emberiség legfőbb törvényét”, együtt tud szenvedni a másikkal. Szkaftimov pszichológiai irányultságú megközelítésében kulcsszerepet játszanak a tematikus motívumok¹³, amelyek

¹¹ Sz. A. Aszkoldov a *Психология характеров у Достоевского* (1924) című tanulmányában a hősök pszichológiai motivációját a cselekménnyel összefüggésben vizsgálja, vö.: Аскольдов, 1990. A kutató a hősök karakterológiai jellegzetességeit elemezve a szüzsét a külső környezettel szembekerülő személyiség önmegvalósítási kísérleteként értelmezi.

¹² Ld.: Скафтымов, 1972.

¹³ Vö. a cselekménykifejtés tovább már nem tagolható tematikus egységeivel, ld. Nasztaszja Filippovna estélyét, Rogozsin gyilkossági kísérletét, Ippolit öngyilkossági kísérletét, Nasztaszja és Aglaja találkozását, majd Miskin és Rogozsin találkozását a holttestnél. A kutató

együttese a mű tematikus kompozícióját szolgáltatja, amit a kutató szervezőelvnek tekint. A teleológiai elv mint konstruktív tényező egy statikus, a szerző nézőpontjából hierarchikusan felépített rendet feltételez, így a szereplők közti viszonyok elveszítik dinamikus jellegüket.

G. M. Fridlender a művészi gondolkodás objektivitásának kérdését viszi tovább Bahtyin koncepciójából, s köti össze Dosztojevszkij realista stílusának specifikus jegyeivel, illetve az epikus műfaji formával a *Реализм Достоевского* (1964) című könyvében.¹⁴ A realista regény műfaja a konkrét helyzetek mögött meghúzódó, a hősök tipikus viselkedési formáiból fakadó szociális és pszichológiai konfliktusokat (amelyeket Szaakimov csak a témakifejtés síkján ír le) mutatja be. Dosztojevszkij *realizmusa* abban ölt testet, hogy a hősök között szerveződő viszonyrendszer logikájából fakadó pszichológiai motiváció elsődlegessé válik a szereplők ideológiai pólusok köré rendeződésével szemben. A szereplőket jellemző pszichológiai és intellektuális ellentmondás ábrázolása pedig a 19. század második felében mutatkozó társadalmi folyamatok és viszonyok objektív megértésének eszközévé válik. Bár a kutató *A félkegyelmű* keletkezéstörténetével is igyekszik számot vetni, az irodalmi szöveg hagyományok bevonását mégis főként irodalomtörténeti, illetve történelmi-szociológiai nézőpontból értelmezi.¹⁵

meglátása szerint minden tematikus motívum magában hordozza a mű egységes törekvését, így az alkotás különböző aspektusai csak egymással összefüggésben vizsgálhatók, a szereplők cselekedetei csak az egymással való viszonyukban nyerik el jelentésüket, vö.: Скафтымов, 1972. A tematikus kompozíció elemzése közben Szaakimov a külső szűzsében próbálja utolérni a mű gondolkodásszerkezetének poétikai elveit, így a koncepció kidolgozása végül is nem hozza magával a regény igazi újraolvasását, erről ld.: Király, 1982, 64.

¹⁴ Ld.: Фридлендер, 1964. *A félkegyelműhöz* kapcsolódóan: uo. 218–277. Ezekből az évtizedekből szintén az objektív forma problémáját járja körül valamilyen szempontból, többek közt V. B. Sklovszkij, ld.: Шкловский, 1957, és V. J. Kirpotyin, ld.: Кирпотин, 1957. Az objektív gondolati forma kérdéskörével a magyar Dosztojevszkij-kutatásban Király Gyula foglalkozott. Műfajpoétikai modelljében a hős intellektuális és egzisztenciális átalakulását a hős *sorsának* a problémájaként értelmezte. Az objektivitásnak – tehát a hős, illetve az elbeszélő etikai-intellektuális nézőpontjának külsőlegességének – a fogalma a kutató intellektuális sorsregény-koncepciójában kristályosodott ki, ld.: Király, 1983.

¹⁵ Nem pusztán az 1860-as évek átalakuló társadalmának tipikus figuráit – Japancsin és Ivoltin tábornok, Tockij, az uzsorás Ptyicin, a karrierista Gánya – láthatjuk tehát. Miskin alakjának irodalmi „előzményei” a költői jelentés síkján az ideál és gyakorlati megvalósítás közötti ellentétet, a társadalmi megvalósíthatatlanság gondolatát implikálják, vö.: Фридлендер, 1964, 244. Nasztaszja Filippovna, a „kaméliás hölgy” – Dumas hősnőjével ellentétben – nem békél meg helyzetével, a regényszöveg utalása a kitartott lányra mégis e

G. M. Fridlender tagja volt annak a szerkesztőbizottságnak, amely az író szépirodalmi alkotásainak és irodalmi hagyatékának a feldolgozására vállalkozott 1972 és 1990 között. *A félkegyelmű*, illetve a hozzátartozó írói jegyzetek 1973–1974-ben láttak napvilágot a sorozatban, s a szerkesztői kommentárok a sorozat lezárulásáig ívelő elmúlt évtizedek kutatási irányainak integrált megjelenítésére törekedtek.¹⁶ Emellett megjelölnek tanulmányokat a komparatisztika és a recepciótörténet tárgyköréből is, később az ilyen irányú témafelvetések rendszeresen helyet kapnak a Fridlender által életre hívott, 1974-től a Dosztojevszkij-kutatásra vonatkozó újabb nézőpontok bemutatásának szaktudományos kereteit biztosító, *Достоевский. Материалы и исследования* című folyóiratban.¹⁷

Megemlítjük még, hogy Bahtyin a történet és a műfaj karnevalizációjára vonatkozó elképzelése – a Dosztojevszkij-kutatásban a regények archaikus szemantikát hordozó rétegére irányítva a figyelmet – termékeny befolyással volt a 70-es években kibontakozó mitopoétikai irányultságú elemzésekre.¹⁸ Az archetípusok vizsgálata mellett a szimbolikus formák kulturális kontextusban való értelmezhetősége a kultúraszemiotikai alapozású Dosztojevszkij-interpretációkra is hatással volt.¹⁹

konfliktus feloldhatatlanságát jelzi, ld.: uo. 232. Rogozsin bizonyos pillanatokban megpróbál úrrá lenni apai „örökségén”, a szenvedélyén, azonban a hozzá kapcsolható (bár szövegszerűen nem megjelenített) pusikini „fukar lovag”-figura a kereskedő-szellemiség pszichológiai konfliktusából fakadó tragédia elkerülhetetlenségét vetíti előre, ld.: uo. 238. A kutató véleménye szerint a Dosztojevszkijnél megjelenő antik téma is a jelen történelmi tapasztalatának feltárásában jut szerephez.

¹⁶ Vö.: Достоевский, 1974 (9), 337–427. A Dosztojevszkij-kutatásban a 20. század első felében született eredményeknek időrendbeli összefoglalásához ld.: Бахтин, 1963, 5–61. Kovács Árpád elméleti-módszertani problémakörök kibontása mentén rendszerezi a szakirodalmat monográfiájában, ld.: Ковач, 1985, 27–73.

¹⁷ Ld.: Фридлендер, Г. М. (ред.). Достоевский. Материалы и исследования. 1. (1974) – 18. (2007). Л.–СПб.

¹⁸ V. N. Toporov a mitikus tér nyelvészeti alapú rekonstrukcióján keresztül a szláv mitológia és a regényi szüzsé szemantikai modelljét kapcsolja össze egymással, bővebben ld.: Топоров, 1973. Toporov meglátása szerint a szövegben előforduló (akár ön)idézetek helye és funkciója éppúgy feltárható (és feltárandó), mint a szavaké, ilyenformán a koncepció az intertextualitás elméletével is összekapcsolható. A *Bűn és bűnhődés* poétikáját a mitológikus gondolkodás archaikus sémáinak fényében értelmező tanulmányt ld.: Топоров, 1995.

¹⁹ Az 1980-as évektől ennek hatása már a nemzetközi szakirodalomban is mérhető. Peeter Torop a *Bűn és bűnhődés*re vonatkozó két korszakalkotó tanulmányát, a *Симулянтность и диалогизм в поэтике Достоевского* és *А хősök átlénygүүлése F. Dosztojevszkij Bűn és bűnhődés című regényében* (Переволочеение персонажей в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание», magyarul ld.: Bevezetés a XIX. Századi

2. 2. *A félkegyelmű* kutatásának mai állása – Általános áttekintés

Az utóbbi problémafelvetések, valamint a harminc kötetes Dosztojevszkij-összkiadás említett jegyzetapparátusa már *A félkegyelmű* jelenkori kutatásának az irányai felé vezetnek. Ezek megjelenítésének nemzetközi, a Dosztojevszkij-kutatás rendszeres, az irodalomtudományi russzisztika keretében párbeszédet kínáló írásos tudományos fórumaként jellemezhetjük az imént említett *Достоевский. Материалы и исследования* című kiadványt, illetve ennek modern folytatását, az oroszországi Dosztojevszkij Társaság 1993 óta kiadásra kerülő, az író szellemi örökségét a kultúra kontextusában is vizsgáló *Достоевский и мировая культура. Альманах* című folyóiratot.²⁰ T. A. Kaszatkina szerkesztésében 2001-ben jelent meg a regényre vonatkozó aktuális kutatási területeket feltáró tanulmánygyűjtemény, amely a kutatástörténetben tradicionális, mondhatjuk: „klasszikus”-nak számító témákat igyekszik új megvilágításba helyezni.²¹

orosz irodalom történetébe II. Budapest, 2006, 508–520, Kocsis Géza fordítása) című munkáit is alapvetően szemiotikai aspektusból vezeti fel, ld.: Topon, 1984, valamint: Uő., 1988.

J. M. Lotman általánosabb témájú, a *Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben* (*Сюжетное пространство русского романа XIX. столетия*, magyarul ld.: Szép literatúrái ajándék. Pécs, 1995. 3. – 1996. 1., 118–136, Szitár Katalin fordítása) című tanulmányában hasonló nézőpontból vezeti vizsgálatát, vö.: Лотман, 1992. Szemiotikai szekciók rendszeresen nyílnak a Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság konferenciáin, vö. a 2007-es szimpózium *Szemiotikai aspektusok és szövegbelső jelrendszerek* szekciójának előadásaiival, ld.: *A Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság 13. konferenciája*, 2007.

²⁰ Vö.: Степанян, К. А. (ред.). *Достоевский и мировая культура. Альманах*. 1. (1993) – 21. (2006), Москва. E kiadványok mellett megemlítendő az 1971 óta megjelenő *Russian Literature* számai, valamint a Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság 1980 óta – kisebb megszakításokkal – rendszeresen kiadásra kerülő *Dostoevsky Studies* című folyóirata, melyek szintén az életmű kutatásának irodalomtudományi eredményeiről tudósítanak.

²¹ Ehhez ld.: Касаткина, Т. А. (ред.). *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*. Москва, 2001. A kötet végén található bibliográfia tartalmazza az elmúlt harminc év azon tanulmányainak az adatait, amelyeket a nemzetközi kutatás *A félkegyelmű*nek szentelt. Említésre érdemes ugyanakkor, hogy *A félkegyelmű*ről G. G. Jermilova szerkesztésében 1999-ben megjelent egy olyan tanulmánygyűjtemény is, mely kifejezetten orosz tudományos műhelyek Dosztojevszkij-kutatóinak a munkáit tartalmazza. Vö.: Ермилова, Г. Г. (ред.) *Роман Достоевского «Идиот». Раздумья, проблемы. Межвузовский сборник научных трудов*. Иваново, 1999. Ez a kötet Miskin alakjára vonatkoztatottan olyan elemzéseket is tartalmaz, amelyek a hagyományos filológiai szakmunkákhoz képest más – vallásfilozófiai és kulturológiai – aspektusokból közelítenek a regény főhőiséhez. A tanulmánygyűjtemény ugyanakkor rávilágít azokra a lehetőségekre, amelyek *A félkegyelmű*-kutatás számára a tárgytól távol eső nézőpontok bevonásával nyílhatnak meg.

Dosztojevszkij folytonosan alakuló képéről a legfrissebb kutatási eredmények a 2007 nyarán *F. M. Dosztojevszkij a kultúrák dialógusának tükrében* címmel számos ország részvételével Budapesten megrendezett konferencián hangoztak el. Itt külön szekcióban szerepelt *A félkegyelmű*, de emellett több olyan előadás is helyet kapott, amely az író szellemi örökségének újraértelmezését e műalkotásra kísérte meg rávetíteni.²²

A már többször említett Dosztojevszkij-összkiadás jegyzetapparátusából nyomon követhetők azok a tudományos témafelvetések, amelyek *A félkegyelmű* mai kutatásában méltó folytatást kaptak. Ezek között említhetjük Miskin alakjához kötött a cselekményesen megmutatkozó kettősség vizsgálatát N. J. Berkovszkij és F. I. Jevnyin munkáiban. Az alakforrás kutatásában a szentimentális és romantikus irodalmi hagyományok, illetve a Dosztojevszkij-életművön belüli irodalmi előzmények számbavételét a biográfia felől közelíti meg tanulmányaiban D. L. Szorkina és R. G. Nazirov. A „krisztusi alak” szerzői intenciója jegyében veszi szemügyre a regény főszereplőjét V. A. Tunyimanov, a Dosztojevszkij-hőstípusok pszichológiai értelmezése, illetve szociális státusa felől közelít hozzá G. A. Bjalij és V. G. Bazanov. *A félkegyelmű* szövegpoétikájának keretében vizsgálja a szereplőket M. Sz. Altman, kapcsolja össze a cselekvő és a nyelvi kifejezés kérdéseit N. M. Csirkov, valamint végez motívumelemzést J. M. Lotman és P. P. Gromov.²³

A félkegyelmű kutatástörténetének jelenkori tendenciái közül elsőként az **elbeszélés** problémakörét emeljük ki, rámutatva az ide kapcsolódó néhány kutatási szempontra, megközelítésre. Először is Sarah Young 2004-ben Londonban megjelent monográfiájára hivatkozunk. E könyv a narratív struktúra vizsgálatát speciális nézőpontból végzi el. A hagyományos narrációt lebontó, a szereplők szövegformáló stratégiáira rámutató beélt történeteket a kutató egy nagyobb egység integráns részeként értékeli. Meglátása szerint az önértelmezésekként felfogható, csak az egymással való dialógusban létező történetek társszerzővé avatják a hősöket, akik a

²² Ehhez ld.: *A Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság 13. konferenciája*, 2007.

²³ Ezek áttekintéséhez vö.: Достоевский, 1974 (9), 337–427.

narratív szempontból hiányosnak mutakozó szerepeket saját „forgatókönyvük” alapján szándékoznak kijelölni. A kutató véleménye szerint ezen keresztül a hősök (ön)értelmezésével összefüzdő szerep megjeleníthetőségének a története is kibomlik. Ezek alapján a narratív struktúra mint „széteső narráció” leírása helyett a szerző a hősök dialogikus formában megnyilvánuló folyamatos történetmondása és történetértelmezése mentén lát megformálódni egy, a Dosztojevszkij-életműben újszerű elbeszélői modellt.²⁴

A regény sajátos elbeszélői szerkezetét érintő kérdésekre vonatkozó újszerű megközelítést reprezentál a 2001-es tanulmánykötetben T. A. Kaszatkina, aki a műfaj és stílus kérdéskörébe ágyazza a narrációt kiegészítő, „szimbolikus történetmondás” lehetőségét felmutató koncepcióját.²⁵ Sarah Young mellett Olga Meerson szintén a miskini narratív történetben mutakozó hiány kitöltésére ajánl sajátos módozatot.²⁶ Gary Saul Morson a narratív struktúrán túllépve az elbeszélői forma megújulásáról beszél, amikor a hagyományos poétikai intenciók helyett a keletkezéstörténeti vizsgálatokból jól ismert folyamatszerű alkotómódot értékeli szövegstrukturáló elemként.²⁷

A **regényi szereplő** alakforrásának, illetve alakkettőségének értelmezése folyamatosan a kutatás középpontjában áll.²⁸ Hasonlóképp nyilatkozhatunk a Miskint a szereplői viszonyrendszerek feltérképezésén keresztül értelmező megltátásokról.²⁹ Az alakértelmezést *A félkegyelmű* szöveghagyományainak feltárásával összekötő

²⁴ Vö. az „interaktív elbeszélés” fogalmával, ld.: Young, 2004, 10–27.

²⁵ Ld.: Касаткина, 2001.

²⁶ Ld.: Меерсон, 2001, illetve Янг, 2001b.

²⁷ Vö. a „folyamatregény” státusával, amely keletkezéstörténeti nézőpontból az egységes, előre meglévő szerzői intenció hiányával kapcsolódik össze, így Morson szerint az írói feljegyzések is *A félkegyelmű*hez tartozó részekként olvasandók. Az új alkotói formával a kutató kiiktatja a szerző és az időszerkezet hagyományos poétikai nézőpontból vezetett vizsgálatának a lehetőségét. Véleménye szerint Dosztojevszkij alkotása „regényszerű” helyett „életszerű” válik, hiszen struktúra helyett a *strukturálódás* nézőpontjából közelíthető meg. Bővebben ld.: Морсон, 2001. Az elbeszélést a tér és idő kategóriáival hagyományos formában összefüzdő elemzésekhez a mai szakirodalomból például ld.: Карто, 1978; Иванчикова, 1994; Хоц, 1994; Кори, 1997.

²⁸ Джоунс, 1976; Опитц, 1980; Anderson, 1988; Левина, 1994.

²⁹ Meijer, 1976; Doležel, 1993.

vizsgálatok részint vallásos gondolköröket érintő textusokra irányítják a figyelmet³⁰, részint mitikus és folklórszövegek fényében mozognak.³¹ Az irodalmi hagyományokban gyökerező szövegtípusok vizsgálata kiemelt helyen érinti Dosztojevszkij regényének puszkini kontextusát, illetve az antikvitást.³²

A **vizualitás** témája is magától értetődően marad előtérben a számos képi alkotást tartalmazó regény tanulmányozása során. Több tanulmány a képi ábrázolásoknak valamiképpen történetmondásra alkalmas rendszerét vizsgálja különböző nézőpontokból.³³ A vizualitás problémakörét általánosabb kontextusban, az ekphraszisz, a vizuális emblémaképzés irodalmi formáit és funkcióit is tagláló *Studia Russica* XXI. száma alapján is számot vehetünk azzal, hogy Dosztojevszkij regénye a fenti kérdésekre érzékeny vizsgálatok kiemelt helyén szerepel.³⁴ Az említett 2007-es konferencia Dosztojevszkij regényeinek vizuális kontextusával foglalkozó szekciójában is külön előadás foglalkozott *A félkegyelművel*.³⁵

A regényre vonatkozó aktuális megközelítési módok közül említhetjük még a **keletkezéstörténet** felfejtését³⁶, a **biográfia** vizsgálatát³⁷, a **szövegszimbólumok** részletezését³⁸ kínáló tanulmányokat. Az elemző nézőpontok sokszínűsége, amellyel a 140 éve született regényhez a szakkritika fordul, nemcsak arra hivatott, hogy eltérő aspektusok bevonásával új megvilágításba helyezzen régi témákat, hanem egyúttal arra is, hogy – ld. a 2007-es konferencia címében megidézett fő gondolatot – eltérő kultúrák dialógusában jelenítse meg *A félkegyelmű* újabb és újabb értelmezéseit.

³⁰ Тихомиров, 1994; Ермилова, 2001; Новикова, 2001; Соломина-Минихен, 2001; Сливкин, 2003.

³¹ Ld. Nicole Sekulichnak a Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság konferenciáján elhangzott előadását, vö.: *A Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság 13. konferenciája*, 2007, 150–151.

³² Слицина, 1987; Фомичев, 1998; Ермилова, 1999; Трасу, 2000; Фокин, 2001; Касаткина, 2004; E tanulmányok mellett még ld. Marco Caratazzolo és Nina Perlina előadását, vö.: *A Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság 13. konferenciája*, 2007, 61–62, 139–140.

³³ Kristeva, 1998; Stoichita, 1998; Криничин, 2001; Янг, 2001b; Борисова, 2004.

³⁴ V. V. Boriszova tanulmánya mellett vö.: Буров, 2004; Świdarska, 2004.

³⁵ Ld. Carol Apollonio Flath előadását, vö.: *A Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság 13. konferenciája*, 2007, 80.

³⁶ Багно, 1978; Кийко, 1980; Moser, 1982; Архипова, 1985; Grygar, 2003.

³⁷ Балашов, 1996; Левина, 1997.

³⁸ Белобровцева, 1978; Клейман, 1978; Turner, 1985; Казари, 1988; Аллен, 2000.

3.

A DISSZERTÁCIÓ CÉLKITŰZÉSEI (MÁSODIK MEGKÖZELÍTÉS)

A félkegyelmű kutatásához kapcsolódó szakirodalom azon általános irányainak vázlatos bemutatása után, melyek köthetők a jelen disszertációban felvetett kérdéskörökhöz, visszatérünk munkánk alapvető célkitűzésének meghatározásához, most már pontosabb és szűkebb megjelölésekkel jellemezve tudományos írásunk irányvonalát. Ennek szellemében mutatunk rá annak a kérdésnek a vizsgálatára, hogy mi módon épül fel *A félkegyelmű* főszereplőjének poétikai alakja. A hős alakmegformálásának a problémáját a történetmondás kérdéskörével fűzzük össze, s az összekapcsolódást igyekszünk a *formálódó történet* több szintjén is feltárni. Ezt szem előtt tartva, a kutatási kontextust pontosítandó, elsőként az orosz nyelvű szakirodalomból olyan elméleti munkáknak a vonatkozó eredményeire utalunk, amelyek a műalkotás poétikai megközelítésének keretében nyújtanak támpontot ahhoz, hogy a regényszereplő alakjának különböző aspektusait megragadhasuk. Az alább következő alpontok címeivel egyben kijelöljük a számunkra fontos témaágazásokat is, majd eme első fejezet 4. alfejezetében kerül sor az így közelebbről és pontosabban kijelölt elméleti témákhoz tartozó további szakirodalmak áttekintésére.

3. 1. Regényi szereplői alak, történet és történetmondás

M. M. Bahtyin koncepcióját *A félkegyelmű a „klasszikus” szakirodalom tükrében* című alfejezetben már ismertettük.³⁹ Hogy számba vehessük a szereplői alaknak az eseménytörténeti kifejtésben és egy tágabb szemantikai térben történő poétikai mozgósítását, indokolt most elsőként B. V. Tomasevszkij koncepciójához

³⁹ Ismételten: a kutató egy új regényforma leírása nyomán értelmezi az irodalmi hőst a szerzőhöz való viszonyban „tisztá szólamként”, vö.: Бахтин, 1963, 71.

visszakanyarodni. E szerint a szűzsésképzés szempontjából a motívumok⁴⁰ között létező kapcsolat válik funkcionálissá, így a teoretikus megközelítésében a hős – a motívumokat egybefűző alakként – az irodalmi anyag szűzsészerű megformálásának eredményeképp jön létre.⁴¹ V. J. Propp a varázsmese kompozíciójának leírásához különíti el egymástól a hőst mint szűzséképző és a cselekedetét mint kompozícióalkotó elemet. A cselekményelemek egymásutániségának rendjét a funkciók jelölik ki, melyek a varázsmese műfaja esetén szigorúan meghatározottak. A meghatározott funkciók pedig szerepköröket alkotnak, amelyek alapján szereplőtípusok különíthetők el. Propp megközelítésében tehát bizonyos állandó funkciók megléte kapcsolódik az irodalmi hősként azonosítható szereplőhöz.⁴² O. M. Frejdenberg a műfajok és a szűzsék kialakulását a görög klasszikus hagyomány alapján vizsgálja, s állapítja meg, hogy a hős egy metaforizációs folyamat végeredménye. A mítoszok felbomlásával megjelenő szűzsé-egység olyan komplexum, amelyben a kompozíció, a hős jellemzése és cselekedete mind egyazon, a különböző metaforákba szétágazó képzeten alapul. A kutató szemantikai cselekményfogalomra épülő értelmezésében a hős és a szűzsé – mint metaforák – egymás szemantikai ekvivalensei.⁴³ J. M. Lotman szemiotikai alapvetésű elméleti megfontolásai szerint a cselekvő elsődlegessé válik a cselekménnyel szemben. A kutató a cselekménysémák – ld. az eseményt mint a történetmondás során a hősnek az egyik szemantikai mezőből a másikba való

⁴⁰ Tomasevszkij a mű tematikus részekre bontása során a tovább nem osztható egységeket nevezi motívumnak, ld.: Томашевский, 1982, 662.

⁴¹ Ehhez némiképp hasonló J. N. Tinyanov felfogása, amely a dinamikus hőst helyezi előtérbe. *A versnyelv problémája* (*Проблема стихотворного языка*, 1924; magyarul ld.: *Az irodalmi tény*. Budapest, 1981, 135–175, Soproni András fordítása) című tanulmányában a kutató az irodalmi hőst olyan ekvivalens elemekből felépülő dinamikus integrációként határozza meg, amelynek egysége az adott mű konstrukciós elvétől függ, vö.: Тиньянов, 1993, 24–25. Tomasevszkij és Tinyanov értelmezésének közös jegye a hős speciális struktúráként való megközelítése.

⁴² Vö.: Пропп, 1969. A kutató a varázsmese történeti gyökereit vizsgáló munkájában megállapítja, hogy a funkciósor az ősi beavatási szertartások menetét reprodukálja, így hőse a szertartás állomásait végigjáró szubjektum leképezése, vö.: Пропп, 1986.

⁴³ A főhős a szűzsé szemantikai generátora, a többi szereplő a szűzsé-komplexumban metaforikus ekvivalense vagy ellentéte a főhősnek, vö.: Фрейденберг, 1997. Részben Frejdenberg szemantikai modelljére épít Jerzy Faryno, amikor megállapítja, hogy a fikcióképzés során a passzív szemantikus emlékezet a regényhős szemantikai konstitúciójává alakul. A főhős tehát a mű szemantikai egységének megalkotása során formálódó szubjektum, vö.: Фарино, 1987.

áthelyezését⁴⁴ – kulturális funkcióját és geneziséét vizsgálva állapítja meg, hogy a 19. századi orosz regény alapvetően a mítoszstruktúrára jellemző jegyeket idéz meg. A hős új közegében, a megmentő vagy a pusztító szerepét magára véve, az eseményképzésben döntő részt vállal, amikor a szűzsé mint alternatív megoldások rendszeréből egyet realizál.⁴⁵

A szereplői alak és *történetmondás* több szinten történő összekapcsolása esetén *hősként* a cselekményvilágban testet öltő, az eseménytörténetiség síkján megjelenő irodalmi alakot azonosíthatjuk. A strukturalista elbeszéléselemélet szakirodalmából ismert „figura” terminus a narratív szöveg bizonyos – egészében nem feltétlenül a cselekményben azonosítható – funkciót hordozó szemantikai egységére utal.⁴⁶ A *figurához* ekképp a szövegvilág poétikájában a *hős alakjához* kötődő szemantikai történeten keresztül juthatunk el. A magunk részéről a továbbiakban is elsősorban a *hős* és a *szereplői alak* meghatározásokat fogjuk egyenértékűen használni, mindvégig többet értve az adott poétikai jelenségen, mint csupán a szereplő eseménytörténeti meghatározottságát és ezen a szinten betöltött funkcióját. A többletet annak értelmezése adja, mely a szereplői alaknak az alább meghatározandó értelemben vett *történetben* való részvételén alapul.

A szereplői alak jellegzetességeinek számbavételéhez a mondottak alapján elengedhetetlen a *történet* fogalmi pontosítása, amelyhez elsőként a történet

⁴⁴ Vö.: Лотман, 1970, 282.

⁴⁵ Vö.: Лотман, 1992. Lotman szövegelméletére épít doktori disszertációjában Szabó Tünde, amikor a nőalakok poétikai funkcióját vizsgálja Dosztojevszkij műveiben. Az orosz elméletíró koncepciója lehetővé teszi, hogy az irodalmi hős a kultúrában működő különböző szövegekből az irodalmi műbe beemelt, és ott egymással sajátos kapcsolatba lépő elemek szöveggeneráló csomópontjaként váljék meghatározhatóvá. E teoretikus háttér alapján Szabó Tünde a nőalakok poétikai funkcióját az ikonicitás problémakörével hozza összefüggésbe, vö.: Szabó, 2001. A kutató a nőalakok sajátosságainak vizsgálatához áttekinti és egységes paradigmába helyezi az orosz teoretikus poétikai hagyomány irodalmi hős-koncepcióit, illetve a Dosztojevszkij-hősök megközelítési módjait is. A nemzetközi szakirodalom irodalmi hős-felfogásának vázolásához és a problémakör bibliográfiájához ld.: Weststeijn, 2003.

⁴⁶ Vö.: uo. 415–420. Ekképp tehát a „személyiség”, a „karakter”, a „típus”, a „cselekvő” és a „perszonázs” tartalmilag eltérő értelmező kategóriaként azonosíthatóak. Ez utóbbit Jákfálvi Magdolna a színházolvasás kontextusában narratív drámai személyként határozza meg, vö. a valóság különböző szintjeit magában hordozó elemmel, amely a szövegösszefüggés hatásának és a befogadó emlékező és rekonstruáló munkájának együttműködésében alakul ki, ld.: Jákfálvi, 2001, 11–12.

szintjeinek a differenciálása látszik fontosnak. Abban a tekintetben is, hogy látnunk kell: az eseménytörténet kibontásának a síkján Miskin nem egyszer maga is történetmondóvá válik. Eszerint a hős alakja nemcsak a történet, hanem a történet elmondásának a függvényében is értelmezhető, így kerül a *történet* mellé a *történetmondás* kategóriája a cselekmény síkján is. Miskin történetébe ugyanakkor beépül több más típusú történet is, amelyek szintén részét képezik a *miskini cselekményes történet*nek. Nem arról van tehát szó, hogy a hősök saját történeteivel vonatkoztatódnak Miskinre, hanem arról, hogy az eseménytörténet síkján nem megjelenített, vagy nem teljesen végigvezetett „történetek” is a szemünk elé kerülnek, s ezek többféle poétikai módozatban is megjelenhetnek. A regényszöveg intertextusaként azonosíthatjuk Puskin versét, amely a főhősre vonatkoztatottan a lovag-alakot jeleníti meg. Naszταςzja Filippovnára Kleopátra alakja, illetve *A kaméliás hölgy* hősnője vonatkoztatódik egy kiépülő intertextuson keresztül.⁴⁷ A főhős alakjával összekötött Jézus-figura a regény mitológiai (szimbolikus) síkjához is kapcsolható, ugyanakkor az intermediális megjelenítés kontextusában is vizsgálható, hiszen Jézussal a Holbein festményéről készült másolat szemlélése közben találkoznak a regény szereplői. Ráadásul Naszταςzja Filippovna Jézust kisgyermekkel ábrázoló elképzelt festménye, amelynek leírását Miskinnek levélben küldi, jelentős mértékben a herceg alakjából táplálkozik.

Történet alatt tehát olyan eseménysort érthetünk, amely vonatkozhat a konkrétan megjelenített cselekménysorra, de azonosítható mitológiai, szimbolikus és intertextuális figurához kötődő történetként is, amely Miskin alakjára vetített, így beépül az ő cselekményes történetének értelmezésébe. Magától értetődően ez a „cselekménybe” való belépülés oda vezet, hogy a történet szemantikai határai lényegileg nőnek túl az eseménytörténeti ábrázolás alapján fogható történet jelentéssávjait. Ebben a gondolatkörben vizsgálható az intermediaritás (a regényben

⁴⁷ Miskin és Naszταςzja Filippovna mellett több szereplő esetében is kinálkozik kapcsolat irodalmi (kulturális) hagyománnyal. Gánya Ivoglin göröcsösen ragaszkodik a „Rotschild-eszmé”-hez, Ivoglin tábornok a katonatörténeteiben még őrzi „régí rangját”, szociális státusát. Ippolit „Magyarázata”-ban a társadalom által elutasított, (betegsége által) halálra ítélt szentimentális-romantikus ifjú képe bontakozik ki, Aglaja bizonyos helyzetekben nihilista hősnőként viselkedik, vö.: Young, 2004, 13–22.

kiemelten: a vizualitás) problémája is. A történet szimbolikus szintjét (vö.: „megemelkedik” a történet) az intertextualitás, illetve intermedialitás (az esemény tárgyi jelentését más jelentéssíkokra vonatkoztató) szintjével együtt viszont, és e szintek egymáshoz való viszonyát vizsgálva, már a *regényszöveg történetmondásának* módozatait vehetjük számba. Az imént megjelölt szintek mindegyikén lokalizálni kell a miskini figurát, az általunk megjelölt szereplői alakot, így bontakoztatható ki az értelmezésben a cselekményvilág hőse mögött az irodalomtörténetbe beágyazott metaforikus történet⁴⁸ is.

3. 2. Történetmondó hősök *A félkegyelmű* cselekményvilágában

Vegyük most alaposabban szemügyre az eseménytörténet kibontásának síkját, ahol a regényi cselekmény részletezésében a hősök is szerephez jutnak. Ha a szereplők életének azt a periódusát tekintjük, mely a cselekmény jelenét megelőző ábrázolási szakaszhoz tartozik, azt láthatjuk, hogy például Nasztaszja Filippovna esetében az elbeszélő közléseiből értesülhetünk a hősnő gyermekkorának tragikus eseményéről, majd az árván maradt leányról gondoskodó Tockij személyéhez kapcsolódó tényekről. Ugyanakkor Miskin Svájcban töltött éveiről már saját maga mesél a Japancsin-lányoknak. Ebből nemcsak gyógyulásának történetét ismerhetjük meg, Miskin itt a boldogságról, az együttérzésről szóló elképzeléseit is, valamint külföldi életének tapasztalataiból építkező gondolatait is kifejti. Innen tudjuk meg, hogy a tüdőbeteg Marie iránt tanúsított támogató magatartásával a herceg megszüntette a lány büntudatát és korábbi rossz hírét gyermek barátai körében, utána viszont maga vált

⁴⁸ Munkánkban nem térünk ki a különböző metafora-elméletekre, utalni szeretnénk azonban néhány fontos munkára az ilyen irányú kutatások területéről. A költői beszédmóddal összefüggésben fogalmazza meg a történeti szemantika nézőpontjából álláspontját 1905-ben megjelent elméleti munkájában A. A. Potebnya, vö.: Потебня, 1990. A potebniai örökséget folytató O. M. Frejdenberg a narráció és a metafora nyelvi-szemantikai összefüggését vizsgálja 1945-1954 között készült monográfiájában, vö.: Фрейденберг, 1978. Max Black 1962-es tanulmányában ismerteti a kölcsönhatás-elméletre épített, ám kifejezetten a köznap kommunikációra vonatkozó, logikai alapokon nyugvó metafora-koncepcióját, vö.: Блэк, 1990. Paul Ricoeur a költői szövegeket vizsgálja 1975-ben publikált tanulmányában, s az „élő metafora”-konstitúciót a szemantikai újítással hozza összefüggésbe, vö.: Рикёр, 1999. A „diszkurzív metafora” kategóriájához, mely a szemantikai újítás mellett a nyelv történetéhez is hozzájárul, ld.: Kovács, 2004, 95.

kitasztította a faluban. Miskin elbeszélése ekkor irodalmi szöveghagyományokat idéz, hiszen egyszerre utal a „tékozló gyermek” bibliai toposzára és a rousseau-i nevelési regényre is.⁴⁹ Rogozsin korábbi sorsáról annak a beszélgetésnek a foslányaiból értesülhet az olvasó, amely közte és a herceg között folyik a Pétervárra érkező vonaton. A kereskedő előtörténete így nem folyamatos szöveggént jelenik meg, Miskin kénytelen darabokból összerakni annak az egy hónapnak a történetét, amely Rogozsin Nasztaszja Filippovnához fűződő viszonyáról, otthonról való meneküléséről, betegségéről, illetve az apja halála után járó örökség körüli problémákról szól. Az előtörténetek mellett itt szükséges megemlítenünk azokat a történeteket is, amelyek nem válnak a narrátor által ábrázolt események részévé, így az olvasó csak a szereplőkön keresztül értesülhet róluk. Rogozsin maga mesél Miskinnek Nasztaszja Filippovnával töltött moszkvai hónapjairól, aki egy fél évet szintén távol töltött Pétervárról, így életének erről a szakaszáról csak ő nyilatkozhat hitelesen.

Miskin azonban nemcsak akkor válik történetmondóvá, amikor a narrátori cselekményábrázolásba be nem kerülő svájci éveiről mesél, hanem akkor is, amikor az élet nagy kérdéseihez fűződő fontos gondolatait történeteken keresztül világítja meg. Svájci életéről, boldogságáról szóló elbeszélése mellett az élet és halál problémáiról például a kivégzésről szóló történeteiben töpreng. Később, Rogozsinnál vendégeszkedve négy történetet mesél el, hogy vallásos gondolatát mint belső képet vezethesse elő, melyet „semmiféle elmélkedéssel, semmiféle ballépésnek vagy bűnnek a magyarázatával, semmiféle ateizmussal nem lehet megvilágítani” (224⁵⁰). A hit Miskin számára lényeges eleme az atya és gyermeke viszonyában, e viszonyban testet öltő szeretetben ragadható meg. Ezen keresztül a részvét költői gondolatának a kifejtése zajlik. A költői kibontás cselekményes aktualizálását pedig az adja, hogy a herceget gyakran véli gyermeknek a környezete. Azokban az esetekben, amikor

⁴⁹ Ehhez ld.: Достоевский, 1974 (9), 405, valamint *A félkegyelmű* narratológiai vonatkozású szakirodalmából: Feuer Miller, 1981, 170–172; Ковач, 1985, 153; Young, 2004, 13.

⁵⁰ *A félkegyelmű* magyar idézetei a disszertáció egészében a bibliográfiában jelölt 1981-es kiadásból valók. Zárójelben a lapszámot jelöljük. A regény orosz nyelvű, az akadémiai kiadásból idézett szövegrészeit oldalszámmal adjuk meg, a kötetszámat és az évszámot a bibliográfiában jelezzük. A kurzív szedés mind a szép-, mind a szakirodalmi idézetek esetében saját kiemelés. Az ettől való eltéréseket külön jelezzük.

Miskin történeteiben a kifejtendő téma költői kép formájában jelenik meg, ilyenkor beszéde leválik a filozófiáról, a hős mint művész, mint költő nyilatkozik meg. Ahogy Adelaida kifejezi, amikor a herceg boldog pillanatairól szeretne tudomást szerezni: „én most azt akarom hallani, hogyan volt ön szerelmes; ne is tagadja, ön volt szerelmes. Azonkívül pedig mihelyt mesélni kezd, már mindjárt nem filozófus többé” (91). Az eseménytörténeten belül megformálódó történetmondó Miskin alakja kiemelt témák és gondolatok közvetítésekor egy képszerű elbeszélőmóddal, tehát igen jellegzetes narratív stílussal fonódik össze.

A történetmondás nemcsak a hősökhöz kapcsoltnak, hanem tematikus megjelenítésben is a középpontba kerül, amikor Nasztaszja Filippovna névnapj ünnepségén különös játékot ajánl a meghívottaknak, melynek keretében a résztvevőktől életük egy szegyeteljes eseményének elmesélését követeli. A szereplők maguk is „társasjátékként” (202) fogják fel az asszony ajánlatát, bár csak négyen hajlandók részt venni benne. Míg Ferdiscsenko, Jepancsin tábornok és Tockij – a szabályoknak megfelelően – életük egy múltbéli, ám irodalmilag már gondosan kimunkált történetével hozakodnak elő, addig maga Nasztaszja Filippovna mintha „improvizálna”. Ő maga nem mesél, hanem sorsának aktuális alakulásába vonja be a herceget, amikor reághatkozik arra vonatkozó döntésében, vajon elfogadja-e Gánya Ivogin házassági ajánlatát.

3. 3. A történetmondás egyéb módzatai

A történetmondás tehát részben az eseménytörténet részleteinek a megismerését szolgálja, miközben Miskin alakján keresztül a regény nagy gondolataihoz is elvezet. A szintén Miskin alakjához köthető képekben való gondolkodás pedig már a regényszöveg poétikai történetmondásának eszköztárába illeszkedik. A regényhős útját kísérő festmények, elképzelt képi alkotások – reflexió tárgyává válva – úgy tesznek szert narratív státusra, hogy a szereplői értelmezések mellett hozzájuk kapcsolódó, történetként felfogható részletek kísérik leírásukat. Amikor a herceg Adelaida számára képtémát ajánlva egy kivégzés történetét meséli el, ugyanúgy az

eseménytörténet síkján meg nem jelenő műalkotás kerül szóba, mint akkor, amikor majd Nasztaszja Filippovna Jézust kisgyermekkel ábrázoló, elképzelt alkotásáról kap hírt az olvasó. Ez a herceg által megidézett „Krisztus legfőbb eszméje” gondolathoz rendelődik (298), csak éppen képileg újrafogalmazva. A halálraítéltről Miskin nem pusztán képleírást ad, hanem e leírást értelmezi is közönsége számára, mégpedig úgy, hogy ezen keresztül egy hős történetét jeleníti meg.

A Rogozsin házában függő kép, Holbein *Halott Krisztusa* a hercegből a hit elvesztésének a gondolatát hívja elő, ám e kételynek az első részben még nyoma sincs. Ez annak a félévnek az eredménye lesz, amikor a herceg Moszkvában tartózkodik, amiről az elbeszélő semmilyen közvetlen információval nem tud szolgálni. A regény első és második részében ábrázolt események között lezajló és az elbeszélői szövegben hiányként észlelhető hat hónap közvetlen rekonstrukciója helyett az olvasó olyan jelzések – például Holbein alkotása – felé kénytelen fordulni, amelyek az „eltűnt” félév történetére csak közvetett módon utalnak.⁵¹

A történetmondás megvalósulhat olyan speciális nézőpontból is, amely nem a hősök, illetve az elbeszélő szövegéhez köthető. A Jézus-alakot a regényszöveg hozza rendszeresen mozgásba: Holbein Krisztust ábrázoló alkotásának leírása kétszer is megjelenik a cselekménykibontás folyamán, Nasztaszja Filippovna is festményt képzel el róla. A herceg történeteiben is visszatér a *bizonyosság krisztusi kínjának* (ld.: 32), *Krisztus legfőbb eszméjének* a gondolata (ld.: 298). A Holbein-kép pedig beilleszthető a cselekményes történet elemeibe, hiszen valamilyen módon Miskin gondolatvilágára, de a hősökhöz való viszonyára is utal. És e beillesztésnek magának is van története, amely éppen a képi alkotásoknak a történetbe való poétikai bekapcsolódási módozatain keresztül fejthető fel. Hasonlóképpen nyilatkozhatunk Miskin lovag-alakként való értelmezhetőségéről, amelyre a cselekmény több pontján is lehetőség kínálkozik: a hős szemmel láthatóan lovagiasan viselkedik, amikor Gánya hűgát megvédi bátyja pofonjától, vagy amikor Nasztaszja Filippovna védelmére kel az

⁵¹ Az adott narrációs módozat értelmezését Kovács Árpád elméletéhez kapcsolódóan ld. kifejtésünk egy későbbi pontján.

utcán.⁵² Miskin nem él vissza Aglaja bizalmával, amikor a lány megmutatja neki Gánya levelét, s később sem, amikor segítőtársnak választja otthonról való elszakításában. Ippolit vallomásának felolvasásakor pedig, szokása szerint, tapintatot mutat a beteg diák iránt. Vigasztaló gesztus formájában nyilatkozik meg Nasztaszja Filippovna felé irányuló segítő szándéka az Aglajával való beszélgetés után, és Rogozsint védelmező magatartása a zárójelenetben. Svájcban igazmondásra tanítja a kisgyermekeket, ahogyan ő maga is őszinte a környezetével szemben. Keller saját magát állítja be „lovagian nemes”-nek (417), jóllehet éppen a herceg kölcsönöz neki pénzt, anélkül, hogy ezért elítélné a „bokszolót”. S bár e *lovagi minőség* a cselekmény síkján nem mindig ítéltető meg egyértelműen, a miskini történetből mégis fontos elemekhez kapcsolódik, s Puskinnak az *Élt a földön...* kezdetű költeménye a hős lovag-alakká válásának a történetére is utal a szövegpoétika világában. Dosztojevszkij egyébként is különlegesen formálódó viszonya Puskinhoz, a költő életművéhez ott is tetten érhető, hogy az író maga is fellép irodalomkritikusi szerepkörben a regény másik puskinsi pretextusával, az *Egyiptomi éjszakákkal* kapcsolatban, erről bővebben a szakirodalmat ismertető résznél szólunk majd.

A *félkegyelmű* szövegvilágán belül a történetmondás fajtáit tehát a következőkben azonosíthatjuk: az eseménytörténeti részletezés a hős cselekedeteinek a sorát ábrázolja, ugyanakkor a gondolatkifejtés közegévé is válva az értelmezőt a metaforikus történet síkjára lépteti át. A metaforikus történet kifejtésében döntőnek bizonyul a képszerűség, amely egyben úgy is megnyilatkozik, mint más művészi szövegekből hozott történet (intertextus). A történetmondás eme szintje már nem csupán a konkrét eseménytörténeti részlet értelmezésében ölt testet, hanem – ahogy már jeleztük – a szövegbelső világ poétikájában formálódó, egy irodalom-, sőt művészettörténetbe ágyazott metaforikus történet kifejtésében.

⁵² Vö.: „ebben a pillanatban pórul járt volna Nasztaszja Filippovna, ha váratlanul a segítségére nem sietnek: a herceg, aki két lépésnyire szintén megállt, hátulról elkapta a tiszt karját” (475).

3. 4. A poétikai történetmondás módozatai

Ez utóbbi gondolat már a *poétikai történetmondás* fogalmának értelmezéséhez vezet, tehát visszajutunk a konkrét kérdéshez, hogy milyen poétikai módozatokon keresztül interpretálható Miskin alakja. Narratológiai vizsgálódás keretében írható le a hősök történetmondásának a szerepe, amely ugyanakkor túlmegy az eseménytörténeti elbeszélés problémakörén. Miskin történetmondása a *poétikai történetmondás* keretében a hős metaforikussá váló sorsának ábrázolásáról, egy általános emberi tapasztalat kifejtéséről szól, amely történetbe fordítható. Ezzel kaphatunk választ arra a kérdésre, hogy miért érdekfeszítő *A félkegyelmű* a mai olvasó számára.

Miskinnek mint lovag-alaknak az értelmezését az Aglaja által elszavalt Puskin-költeményen keresztül az intertextuális történetmondás poétikai módozatával számot vetve végezhetjük el. Az Aglaja által kijelölt szerep, a „Szegény lovag” szerepköre, mélyebb tartalma szerint a hős és Nasztaszja Filippovna között lévő sajátos szerelmi kapcsolatról is tudósít. Az *Egyiptomi éjszakák* segítségével vizsgálhatóak az intertextuális történetmondás lehetőségei. Ezt nemcsak az indokolja, hogy a Dosztojevszkij-mű ismételt puskini intertextushoz⁵³ fordul, amely elsősorban Nasztaszja Filippovna alakján keresztül vetül Miskinre, hanem az is, hogy a cselekményben a hősök között a felszínre törő konfliktusok a szerelmi háromszög szereplői közül mindig mást-mást tesznek hangsúlyossá. Ezúton is megragadható annak a szerelemnek a mibenléte, amely Miskin, Rogozsin és Nasztaszja Filippovna szerelmi háromszögében a nő és férfi szerepek mentén bomlik ki, s amelynek egyik vonatkoztatási pontja éppen a megelőző, *Élt a földön...* kezdetű Puskin-intertextus.

A miskini történetre a Jézus-figurát vonatkoztatva a vizualitás poétikai kontextusában létrejövő történetmondást vizsgáljuk, mégpedig két síkon. Egyrészt a hős képekben gondolkodik, másrészt Jézus a regényben képi ábrázolások tárgyává válik. Holbein képének az a „képessége”, hogy a cselekményes történet

⁵³ Puskin művei közül nem kizárólag az elemzés egy-egy fejezetét képező *Élt a földön...* kezdetű vers, illetve az *Egyiptomi éjszakák* idéződik meg szövegszerűen. Ivogin Napóleonról beszélgetve, érzelmességében a *Napóleon* című vers egy sorát mondja ki hangosan Miskin előtt (vö.: „természetesen osztottam volna sorsában »a száműzetésnek forró égövi szigetén«”, 682), Ippolit pedig az *Elégia* című versének befejező sorait idézi a hercegnek (ld.: 762).

elbeszélésének hiányosságait valamilyen módon meg tudja szüntetni, már Dosztojevszkij képi alkotásokon keresztül (is) megvalósuló történetmondásának a részévé válik. Ezzel a regény egyúttal olyan történetet fejt ki, amely a miskini alakhoz köti a Jézus-figura poétikai jelentéskiteljesítését. A Jézus-figura Miskinre vonatkoztatva – a lovag-alakhoz hasonlatosan – az intertextuális történetmondás módozataként is felfogható.

E nagy témákhoz a következő, negyedik alfejezetben a kutatástörténet állomásainak áttekintésére vállalkozunk majd, amelyben a disszertációban megvalósítandó témakifejtés módszertanához, elméletéhez, illetve interpretációs vonatkozásaihoz releváns munkák bemutatására kerül sor. Nem részletes kritikátörténeti ismertetésre törekszünk tehát, hanem olyan monográfiák, kistanulmányok bemutatását tekintjük feladatunknak, amelyek tudományos anyaga a később felmerülő elméleti és interpretációs kérdéseket egyrészt megalapozzák, másrészt kiegészítik. A disszertációban a szakirodalmat három csoportba sorolva vesszük számba.

Elsőként olyan szakirodalmakat ismertetünk röviden, amelyek általános narratológiai értelmezéseket az orosz poétikában munkálnak ki. Az orosz irodalmi műveken gondolkodó kutatók elsősorban Puskin prózájára támaszkodva alkotják meg koncepciójukat, amelynek különös fontosságát jelen disszertáció szempontjából az adja, hogy – fentebb erről már részletesen szoltunk – a Dosztojevszkij-próza történetmondásának az egész problémaköre *A félkegyelműben* láthatóan összekapcsolódik a puskinsi poétika sajátosságainak a számbavételével. Ezek után *A félkegyelműt* érintő néhány narratológiai kérdést vesszünk számba, emlékeztetve a hóst a szűzsé és a műfaj összefüggésébe helyező bahtyini koncepció narratológiai vonatkozásaira. Majd egy speciális nézőpontot, a miskini alakreprezentációt az elbeszélői nézőpontváltással összekapcsoló elméletet mutatunk be, melyet a narratológia problémakörén túlmutató olyan elméleti kifejtés ismertetése követ, amely a hős történetét műfajpoétikai kérdéskörrel köti össze.

A szakirodalmi áttekintés második pontjában az intertextuális történetmondás problémakörének tárgyalásába illeszkedő munkák közül ismertetünk néhányat. Itt

különválasztjuk a kulturális paradigmához (mitológémához és archetípushoz), illetve a konkrét irodalmi szöveghagyományokhoz kapcsolódó intertextusokat feldolgozó tanulmányokat, amelyek egyúttal *A félkegyelmű* főhősének a két fontos alakszerepére – a Jézus-figurára és a lovag-alakra – történő utalásokat is tartalmaznak. E két alakmegjelenítés kérdése nemcsak a vizualitás témaköréhez vezet át, hanem, mivel a szimbolikus történet síkján azonosítható figurák értelmezését implikálja, a képiségnek a szimbolikusság nézőpontjából történő értelmezési lehetőségét is magában foglalja. Megjegyezzük, hogy az említett nézőpont kiemelése a disszertációban maga után vonja azt, hogy a vallásfilozófiai alapvetésű elemzésekre nem térünk ki, a Jézus-figura interpretációja, az említettekén túl, *A félkegyelmű* keletkezéstörténetének vetületéhez kötött regénypoétikai aspektusok számbavétele szempontjából válik vizsgálat tárgyává.⁵⁴

A szakirodalom bemutatásának harmadik pontjában először a képi és az elbeszélői diskurzus kapcsolatának általános jellegű problémafelvetéseire utalunk. Ezután a regényi cselekmény kiemelt képe, Holbein alkotása értelmezéséhez kapcsolódóan a saját nézőpontunkba illeszkedő szakirodalmak mellett olyan tanulmányokra is utalunk, melyek a regényben jelentéssé váló műalkotásokat a történetmondás egyéb kontextusaiban vizsgálják. Végezetül a hősök történeteiben rejtőző vizuális motívumokat feltáró tanulmányok rövid ismertetésére kerül majd sor.

⁵⁴ Dosztojevszkij, végső koncepciója értelmében, a regény főhőse személyében a „pozitív szépség”-et kívánta megformálni, mely gondolat nem kizárólag Jézus alakjából építkezik – vö. *A félkegyelmű* vázlataiban szereplő „Krisztus herceg”-gel, ld.: Достоевский, 1974 (9), 246, 249 –, hanem a világirodalom hőseiből is, vö.: Don Quijote, Pickwick, Jean Valjean. Az író véleménye szerint a „pozitív szépséghez” a keresztény irodalomban legközelebb Don Quijote áll, ám a „büsképű lovag” azért válik környezete szemében gúny tárgyává, mert nincs meg benne az a génusz, amellyel képességeit az emberiség javára fordíthatná. Don Quijote és Pickwick esetében nevetségességük, Jean Valjeannál pedig a balszerencséje, a vele szemben megtapasztalható társadalmi igazságtalanság hívja ki az olvasó empátiáját. Feljegyzésében Dosztojevszkij hangsúlyozza az ártatlanságot a herceg alakjával kapcsolatban, amellyel a hős elnyerheti olvasója rokonszenvét, vö.: Достоевский, 1985 (28,2), 251.

A TÉMASPECIFIKUS ELMÉLETI SZAKIRODALOM ÚJABB KÖRE A DISSZERTÁCIÓ TÉMÁINAK TOVÁBBI RÉSZLETEZÉSE

4. 1. Az *elbeszélés*re vonatkozó koncepciók áttekintése

4. 1. 1. *A puskin elbeszélői modell és a történetmondás problematizálása*

Ebben az alponthban két olyan koncepciót mutatunk be, amelyek a russzisztika területéről származó, műelemzéssel összefűzött szaktudományos munkák keretében általános narratológiai értelmezést vezetnek elő, s így megkerülhetetlennek bizonyulnak a történet és történetmondás problémájának *A félkegyelműre* vonatkozó kifejtése szempontjából is. Ráadásul Wolf Schmid és Miroslav Drozda ismertető tanulmányai Puskin-művekre támaszkodnak. Mivel az elemzések így a puskin poétikába is betekintést engednek, számunkra is elsődlegesen fontos, hogy behatóbban megvizsgáljuk őket, mivel a disszertáció későbbi fejezeteiben két alkalommal is Puskin-intertextusokat fogunk azonosítani és értelmezni *A félkegyelmű* elemzése során.

W. Schmid alapvetően Puskin novellaciklusából, a *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszéléseiből* vezeti le a 19. századi orosz prózapoétika egyik fontos jellegzetességét, amely Dosztojevszkij elbeszéléseiben, Csehov novellisztikájában, majd az ornamentális prózában teljesedik ki. A kutató a *költői* szövegszervező eljárás modelljével közelíti meg a vizsgált művek poétikáját, amely a narratív szöveg betöltetlen helyeit, a cselekménybeli kapcsolatok motiválatlanságát, a nézőpontokban megnyilvánuló értelmezések ellentmondó jellegét úgy szünteti meg, hogy a prózai szöveget bizonyos – trópusok, nyelvi klisék kibontásával, intertextusok asszimilálásával létrejövő – költői jegyekkel ruházza fel.⁵⁵ A Belkin-történetek többszintű narrációs struktúrájának megformázásával Puskin olyan elbeszélői modellt

⁵⁵ Ennek részletező kifejtéséhez ld.: Шмид, 1998, 11–36.

alkot meg, amelyben a történetábrázolás során megkérdőjeleződik a történetet képző nézőpont. A *költői olvasat* tételezése a puskinai modellt a szöveg reflexív síkjára vonatkoztatja, amikor a szentimentális-romantikus irodalmi sablonok, a novellára vonatkozó olvasói kánonok átírásával kapcsolja azt össze. W. Schmid tehát Puskin művészetéhez köti az önnön szöveglétét reflexió tárgyaként kezelő irodalom térhódítását, amely a költői jelentéskifejtés síkján feltárja a fent említett átírások történetét is. A *történetmondás*⁵⁶ ilyen irányú problematizálása bizonyul a műelemzésekben Puskin, Dosztojevszkij és Csehov prózáját összekötő kapocsnak, s mindezek alapján fűzzük össze mi is e koncepciót a disszertáció témafelvetésével.⁵⁷

Ahogy W. Schmid elméleti modellje a 19. század orosz prózájához kapcsolódó interpretációs kérdések vizsgálatával egészül ki, illetve részben ezeken nyugszik, úgy M. Drozda is konkrét irodalmi szövegek mentén helyezi előtérbe a nézőpont kategóriáját strukturális-szemiotikai koncepciójában. Az elbeszélői nézőpontok, mint értelmezési pozíciók, a szemantikai síkon formálódnak meg a szövegben, s Drozda az elbeszélői maszk fogalmával köti a nézőpontban megnyilvánuló szemantikai tartalmat az ezt közvetítő elbeszélői struktúrához.⁵⁸ Az elbeszélői maszk tehát a *történetmondás* olyan eleme, amelyen keresztül az elbeszélői kompetenciák átértékelése, relativizálódása megy végbe. Drozda értelmezésében a hierarchikus rendezettség felső szintjén lévő szerzői kompetencia hozza létre az elbeszélői maszkot, mint narrációs stratégiát, hogy azt a végső szövegjelentés kialakításának a szolgálatába állítsa. E jelentés az egyes művekben külön-külön tárható csak fel, azonban az elbeszélői maszk tanulmányozható egy irodalomtörténeti sor részeként is. A 19. század elejétől a 20.

⁵⁶ A *történet* és *történetmondás* fogalmi párjára vonatkozó elméletek rendszerező összefoglalásához, valamint a Schmid által leírt narratív modell szintjeihez vö.: Шмид, 2003.

⁵⁷ Wolf Schmid Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényére is alkalmazza vizsgálata módszerét, vö.: Шмид, 1998, 171–193. Hogy a disszertáció jelen alpontjában mégsem a kutató Dosztojevszkijre vonatkozó tanulmányát ismertetjük, annak alapvető oka az, hogy Schmid a bahtyini szerző-fogalom újragondolását tűzte ki célul Dosztojevszkij nevezett regényéhez kapcsolódó vizsgálatában, így a számunkra most fontos *költői olvasat* eszköztára a Puskin-szövegek tanulmányozásához képest redukáltabbnak mutatkozik. Schmid 1973-as Dosztojevszkij-monográfiájában narratológiai szempontból vizsgálja az író alkotásait. Az elbeszélői funkciókat a narrátor, valamint a szereplők beszéde közti interferencia alapján részletezi a kutató, s lát ez alapján megformálódni egy poétikai funkcióval felruházott elbeszélői modellt, ld.: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München, 1973.

⁵⁸ A koncepció általános vonásainak kifejtéséhez ld.: Дрозда, 1994, 293–311.

század fordulójáig ívelő prózai alkotások szövegstratégiái Drozda véleménye szerint a klasszikus elbeszélő pozíciójával való játékban, a narrátori megbízhatóság problematizálásában teremtenek tradíciót, s e folyamat kezdetét a kutató Puskinnál véli felfedezni. A *Něhai Ivan Petrovics Belkin elbeszéléseinek* számos narrátora a történet hitelességének illúzióját kelti, jóllehet különböző kompetenciaszinteket képviselnek, melyeken keresztül átértékelődnek az ábrázolt események. Az elbeszélői maszk segítségével a szöveget formáló szubjektum leleplezi az elbeszélő-szubjektum nézőpontjában megnyilvánuló értelmezési kliséit.⁵⁹

A fentebb vázolt két elméleti konstrukció, a *költői olvasás* és az *elbeszélői maszk* modellje a *történetmondás* problémakörének kibontásába illeszkedve járul hozzá Puskin prózájának interpretációjához. Ezzel indokolható, hogy a russzisztikai tárgykörű narratológiai kutatásokból épp ezt a két, a Belkin-elbeszélésekre vonatkozó meglátást ismertettük, amellett, hogy a későbbiekben értelmezendő Puskin-intertextusok önmagukban is fontossá teszik a puskin életmű poétikai problémáihoz való odafordulást *A félkegyelmű* értelmezése során.⁶⁰

4. 1. 2. *A félkegyelmű narratológiai vonatkozású szakirodalma*

A. Bahtyin koncepciójának narratológiai dimenziója

Ebben az alpontban a szakirodalmi áttekintés M. M. Bahtyinra vonatkozó részéből visszautalunk azokra a mozzanatokra, amelyek a Dosztojevszkij-regény elbeszélői

⁵⁹ Vö.: Дрозда, 1994, 313–333. A nézőpont B. A. Uspenszkij általános kompozícióelméleti koncepciójában is központi kategóriaként szerepel. A kutató alapvetően a nézőpont szerveződésének elvét (a szintaxist) vizsgálja, s ezen keresztül foglalkozik a nézőpont szemantikájával és pragmatikájával (a szerzői és olvasói nézőpontok viszonyával). Megállapítása szerint a mű különböző elemzési szintjein megnyilvánuló nézőpontok összefonódhatnak egymással, vagy eltérhetnek más síkok nézőpontjától, ám nincsenek egymáshoz képest hierarchikus rendezettségben. Az elbeszélő szöveg formális struktúrájának feltáráshoz segítségül hívott, a bahtyini beszédelmélettel összekapcsolt nézőpont kérdéséhez (vö.: többszólamúság és „soknézőpontúság”) Uspenszkij szépirodalmi – Dosztojevszkijtől és Tolstojtól vett – példákat illusztrációként idéz meg, vö.: Успенский, 1970.

⁶⁰ Az orosz nyelvű szakirodalomban a narratív struktúra kérdéskörének más irányú megközelítéséhez ld. J. M. Lotman szemiotikai alapvetésű gondolatait, vö.: Шмид, 2003, 13–16, illetve Lubomir Doležel a fikcionalitás kategóriájával összekötött értelmezését, vö.: uo. 31–32.

modelljére vonatkoztathatóak. A kutató megállapítása szerint az elbeszélő szava egy szó a hősök szavai között, és a „szólam nélküli, szárazon tájékoztató protokolláris szó, amely egyáltalán nem ábrázol, valamint a hős szava”⁶¹ között mozog. A polifonikus regény műfaji koncepciójának vetülete, hogy a műalkotás valamennyi eleme, így az elbeszélés-vezetés is dialogizált formában nyilvánul meg. A narrátori szó elveszíti a hagyományos (monologikus) regényhez képesti modelláló funkcióját, sőt, az ábrázolt tárgyhoz viszonyított értékelő pozíciót is csak egy-egy szereplő „szólamához” kötöten tudja kifejezésre juttatni. Az elbeszélő a szerzői pozíciót nem közvetíti, nincs látókörbeli többlet, perspektívája.⁶² Az elbeszélő szava e perspektíva hiányában nemcsak a szerzői „szólamot” nem képes közvetíteni, hanem a tárgyi világ ábrázolásával saját autonóm pozícióját sem jelenítheti meg. Az elbeszélői szó ugyanúgy válik ábrázolás tárgyává a regényben, mint a hősök beszéde. Ebből kifolyólag a hősi tudatok dialogikus működése közben kifejezésre jutó kompetencia többször is meghaladhatja az elbeszélőjét. Az elbeszélői pozíciónak a szerzőitől való elkülönítése az ábrázolás szintjén a befejezetlen hős alakjára vonatkoztatható, amelyet a szerzői szó nem képes kívülről lezárni. A hős „szólama” a másikhoz való nyitott, dialogikus viszonyban⁶³ válik csak meghatározhatóvá, ezért kerülhet összefüggésbe e koncepció a hős pszichológiai irányú megközelítésével, annyiban, amennyiben a hős „szólamában” megjelenő idegen „szólamot” alakjának belső megosztottságával kapcsolja össze.

⁶¹ Ld.: Бахтин, 1963, 336.

⁶² Vö.: uo. 337.

⁶³ Ez a megállapítás Miskin alakjának interpretációs kérdésével is kapcsolatba kerül, vö. Kinoshita Toyofusa gondolatával, mely szerint a cselekményvilágban maga a herceg testesíti meg a dialogicitás elvét, amikor találkozásai során olyan közel kerül a másik szereplőhöz, hogy szinte megszűnik a távolság kettejük között. Ezt az elvet a szereplők ideiglenesen átveszik tőle (Nasztaszja Filippovna), vagy törekszenek rá (Aglaja a *fő* és a *nem fő* ésszel, ld.: 582). Mivel a dialógus kívül áll a lineáris, ok-okozati összefüggéseken, így folyamatos konfliktusba kerül a szereplői értékrenddel, s ezt a folyamatot fogalmazza meg a többiek Miskin „szegény lovagságával”, vö.: Киносита, 2001.

B. A hősi alakmegjelenítés és az elbeszélői nézőpontváltás

Robin Feuer Miller Dosztojevszkij-monográfiájában *A félkegyelmű* cselekményes világának meghatározott eseményeit különböző narratív szerepkörökkel fűzi össze, s vizsgálja a szerző, elbeszélő és olvasó viszonyának formálódását egy hagyományos narratológiai elemzés keretén belül.⁶⁴ A kutató olyan szerző-fogalommal operál, amely alatt Dosztojevszkijt, a poétikai szövegvilág megalkotóját érti (vö. az implicit szerzővel), s ettől megkülönbözteti a szöveget ténylegesen létrehozó művészt, Dosztojevszkijt írás közben. A narrátor feladata az olvasó érdeklődésének folyamatos fenntartása. A miskini alakreprezentációt az elbeszélő nézőpontváltásával párhuzamba állító elemzésben a kutató több elbeszélői szerepkört is megkülönböztet a regényi narrációban. Ilyen az együtt érző, mindentudó elbeszélő; az ironikus, értesüléseit pletykákra alapozó narrátor; a komikus, a nevelési regény műfajára reflektáló, illetve azt parodizáló, végül a rémregényekhez tartozó elbeszélő, bár ezek az elbeszélői módusok a legtöbbször nem tiszta formában jelentkeznek. Nasztaszja Filippovna gyermekkorának leírásakor az elbeszélő szarkasztikus tónusa Tockij nézőpontjával keveredik, így amikor az utóbbi hős később feltűnik a színen, az olvasó iróniát vár. Japancsin családjának a leírásakor az irónia a családregény sztereotip leírásával kapcsolódik össze, hiszen a leírás tárgya nem idézi meg a klasszikus műfaji témát. A Miskin rohamát megelőző bolyongás, valamint Nasztaszja Filippovna holttestének leírásakor az olvasó – az európai regénytradícióban nagy múltra visszatekintő – rémregény jellegzetes kliséit fedezheti fel, bár korábban a hercegről a szinte életrajzírójaként előlépő mindentudó narrátor tudósított. A kutató észrevétele szerint a regény első két részében egy olyan többrétegű olvasói elvárásrendszer épül ki, amellyel az elbeszélő manipulálni tudja olvasóját, amikor az bizonyos témát egy adott elbeszélői nézőponttal kapcsol össze. Később, a narrátor állandó kitérőin keresztül – melyek a regényírás, a történet átadásának nehézségeiről, az egyedi és átlagemberek közötti különbség megfogalmazásáról szólnak – éppen a korábban megszerzett olvasói „bizalom” leépítése zajlik.

⁶⁴ A részletesebb kifejtéshez ld.: Feuer-Miller, 1981, 90–164. A regény elbeszélői modelljére vonatkozó kutatástörténeti áttekintéshez ld.: Kовач, 1985, 111–123.

R. Feuer Miller, megőrizve a történetábrázolás vonatkozásában azt a gondolatot, hogy az elbeszélői pozíció külön áll az implicit szerzőtől, a befogadói oldalon is különbséget tesz az implicit szerző olvasója és a narrátor olvasója között – a regény aktuális olvasójában pedig e két funkció ötvöződését mutatja ki. A főhős alakjának értelmezése végbemegy az eseménytörténet szintjén, amelyhez a narrátoron keresztül jut el az olvasó, de Miskin alakját az implicit szerző is interpretálja – már a szövegvilág poétikájában. Ehhez köthetően, a narratori hitelesség kérdése, az elbeszélői szerepváltások, illetve az ettől való eltávolítás, az elbeszélői szerepekkel való játék mögött – a metatextus működtetőjeként – a szövegkonstruktor jelzéseit sejthetjük, amelyek a megfelelő kifejezési forma megtalálásának már a Dosztojevszkij által adott költői modelljére utalnak.⁶⁵

C. Miskin, az eszmélésregény hőse

Az eszmélésregény műfajának elméleti megalapozását Kovács Árpád Dosztojevszkij-monográfiájában a nagyregények, elsősorban a *Bűn és bűnhődés*, *A félkegyelmű* és az *Ördögök* poétikai kontextusában munkálta ki.⁶⁶ Az eszmélésregény cselekménye az önértelmezéssel, a narráció által közvetített belső eseménnyel kezdődik. Az előtörténet bemutatásán keresztül – *A félkegyelmű*ben idetartozik a herceg svájci életéről szóló saját elbeszélése – merül fel a hős eszméje, amely ilyenformán a cselekmény jelenét megelőző életszakasz attribútumaként jellemezhető. A boldogság példázataként elbeszélte történet a kis Marie-ről, amelyben Miskin az együttérzés eszméjét megfoghatóvá teszi hallgatósága számára, akkor válik a cselekmény interpretációjához igazán relevánssá, amikor Nasztaszja Filippovnával kapcsolatosan is megszólal Miskinben a „sajnálát”, a „szánalom” érzése.⁶⁷ Csakhogy a rousseau-i elvekből építkező svájci élet (vö. a „svájci logikával”) orosz környezetben való

⁶⁵ A jelenséggel vö. a bevezető részben idézett elbeszélői maszk fogalmát M. Drozda tanulmányában.

⁶⁶ A műfajpoétikai elméleti kérdés részletes kifejtését ld.: Ковач, 1985, 103–179.

⁶⁷ Vö.: „már azelőtt is megmagyaráztam neked, hogy én nem szerelemmel, hanem szánalommal szeretem” (282). Miskin ugyanazokat a szavakat használja, amelyeket Svájcban gyermek barátainak gondol ki a kis Marie-ről: „nem vagyok szerelmes belé, csak nagyon sajnálom” (99).

megvalósítására törekvő Miskin – már a fél éves moszkvai tartózkodás után – egyre inkább szavainak és tetteinek, gondolatainak és cselekedeteinek egymáshoz képest megmutatkozó eltérését érzékeli. Ez a tendencia a hős belső beszédében a „kettős gondolatok” felbukkanásával és leírásával fejeződik ki. E kettős gondolatok tudatosításával a hős egzisztenciális összeomlásának és intellektuális meg hasonlításának az értelmezése válik lehetővé a pszichológiai síkon végbemenő átalakulás segítségével. A hős pszichológiai átalakulása a cselekményes világban bekövetkező bukást „eszméléssé” minősíti át, hiszen a hős számára feltárulkozik a vele megesett események értelme.⁶⁸

Ennek megfelelően Kovács Árpád az elbeszélő szerepét a mű narratív struktúrájának tágabb, az eszmélésregény műfaját érintő problémakörében vizsgálja. Ennek során az elbeszélői szerepkör – s ezzel együtt az elbeszélői kompetencia – változását (ld.: az eseményeket leíró szerepből a találgatásokba, kitérőkbe kényszerítő, majd onnan visszatérő narrátor) a főhősnek a cselekmény síkján érzékelhető mozgásával fűzi össze. Ha Miskin az elbeszélő „előtt”, a regényi jelenben – Péterváron vagy Pavlovszkban – található, akkor a cselekményes történetmondás szintjén az ábrázolás klasszikus epikai eszközökkel valósul meg. Ha a herceg a cselekményvilágban kiesik az elbeszélő látómezejéből, és így nem válhat ábrázolás tárgyává, akkor a narrátor a valós történet helyett a hercegről szóló híreket, pletykákat, értesítéseket adja át, vagy éppen sajátos, olykor publicisztikai színezetű monológokhoz fordul (ld. az átlagemberekről és az eredetiekről szóló elmélkedéseket, melyek kapcsán az eredeti hősök történetének átadási nehézségeiről is kifejti gondolatait). A „pszeudoszüzsés elbeszélés”⁶⁹ tehát a narrátor szubjektív interpretációiban ölt testet, s lényegét tekintve nem segít az események értő feltárásában. Így a herceg egyes szereplőkre, illetve a cselekmény „váratlan”

⁶⁸ Vagyis: az együttérzés általános eszméjének Miskin saját erkölcsiségén keresztül átszűrte individuális megjelenítése nem elégséges a társadalom erkölcsi átfarmálásához, a hozzá közel állók, Nasztaszja Filippovna és Rogozsin megmentéséhez. Az *eszmélésregény* felől bontakozik ki Kovács Árpád *perszonális elbeszélés*-konceptiója, melynek értelmében a mindenkor szöveg szubjektuma hozza létre a szövegképzéséhez szükséges nyelvi, poétikai eszközöket. A perszonális elbeszélés diszkurzív poétikájának első kifejtését ld.: Ковач, 1994. A módszertan összegző kifejtéséhez ld.: Kovács, 2004.

⁶⁹ Ld.: Ковач, 1985, 125.

fordulataira vonatkozó értelmezése megbízhatóbbnak mutatkozik, jóllehet az elbeszélő – ahogy elszólásai jelzik – maga is bizalmatlan saját pletykáinak forrásaival szemben, s el is akar határolódni a rajtuk alapuló magyarázatoktól.

Az egyes kritikai értelmezésekben a cselekmény fordulatainak motiválatlanságáért felelős, s így „művészi hiányosságként” felfogott korlátozott elbeszélői kompetencia (mely más-más megnyilvánulási formában az összes Dosztojevszkij-nagyregényre jellemző) Kovács Árpád meglátása szerint egy új típusú elbeszélési formát teremt, új gondolkodási modellt mutat fel, melyet az író az 1860-as évek prózájában érlel ki. A pszeudoszűzsés elbeszélés a más módon való tudásszerzés kialakítására ösztönzi az olvasót, így tehát a narratív struktúra szempontjából az olvasó megfeytési készségének állandó aktivizálására szolgál.

Úgy véljük ugyanakkor, hogy a más módon való tudásszerzés kialakítása összefügg a főhős alakjának problematikájával. Hiszen a hősök közül Miskin az, aki szintén másképpen szerez és közvetít tudást bizonyos nagy témákról, amikor költői képek keretein belül gondolkodik és fejezi ki magát. Ekkor a pszeudoszűzsés gondolkodási mód (amely éppen eltakarja a lényegét) leküzdésének narratív útja úgymond – a szerzői illetékesség szintjén – „kéz a kézben” halad Miskin azon beszédmegnyilvánulásaival, melyek különböző filozofikus témákat költői nyelven szólatatnak meg és szintén egy újfajta történetmondás lehetőségét teremtik meg.

4. 2. Történetmondás és intertextualitás

4. 2. 1. Szakirodalmi háttér

Az intertextualitás elméletének megalapozásában az irodalomtudományban jelentős szerepe volt M. M. Bahtyin koncepciójának, a kommunikáció dialogikus megközelítésére vonatkozó tétel alapján. Ennek a Dosztojevszkij regényein kimunkált műfaji vetülete a polifonikus regény értelmezése. Az intertextualitás jelenségének értelmezését Julia Kristeva a bahtyini dialóguselméletre támaszkodva vezeti be a *Bahtyin: A szó, a párbeszéd és a regény (Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman)*

című tanulmányában.⁷⁰ A szövegek dialógusából kinövő intertextualitás-fogalom történetének alakulásához elsősorban az orosz irodalmi anyaghoz kapcsolódó szakmunkákból idézünk fel most néhányat. E témakörhöz sorolhatjuk J. M. Lotman szemiotikai indíttatású – bár az intertextuális-kutatások terminológiáját nem alkalmazó – koncepcióját, amelyben a kutató a beépítő–beépített szövegviszony (vö. a „szöveg a szövegben” speciális szerkezettel) tisztázása kapcsán fogalmazza meg gondolatát. Eszerint az adott szövegbe egy másik szöveggel (ez lehet az olvasó, de kulturális kontextus is) való dialógus révén új kódok kerülnek be, amelyek újrendezik a szövegek szemiotikai struktúráját. Lotman értelmezése a szöveg működési aspektusának a pragmatikai szempontját jelöli ki, s ennek eredményeképp jön létre a szövegjelentések pluralitása.⁷¹

I. P. Szmirnov elemzési gyakorlatban – Paszternak alkotásaiból vett példákon keresztül – tisztázza az intertextus fogalmát könyvében.⁷² A kutató meglátása szerint az intertextus az idéző szövegben jön létre, nem pedig kész szöveggént emelkedik át.

⁷⁰ Ld.: Critique. 239. (1967), Paris, 438–465. A tanulmány magyar fordítását ld.: Kristeva, 1968. Az intertextualitás fogalmának történeti áttekintéséhez ld.: Angyalosi, 1996. A nemzetközi szakirodalomban kikristályosodó alapvető irányzatokhoz ld. egyrészről az ideológiai-kritikai álláspontot, amelyben az intertextualitás meghatározása *a szövegnek jelentést biztosító ismeretösszesség* gondolatának az irányába mutat – vö. a jelentszöveggyakorlat fogalmával, ld.: Kristeva, 1996, illetve a disszemináció kategóriájával, ld.: Barthes, 1996, 70–74. Másrészről, az intertextualitást az irodalmi szövegelemzés tárgyaként kezelő kutatások közül Michael Riffaterre szemiotikai alapvetésű koncepcióját emeljük ki, amely szerint az intertextualitás – mint a teljes szövegjelentést létrehozó szövegek közti összefüggés – értelmező lenyomatot hagy a szövegen. Ez a szöveg nyelvi rendjében található repedésként (mint lexikai, szintaktikai vagy szemantikai anomália) nyilvánul meg, s ennek segítségével új jelentést konstruál a szavaknak ahelyett, amellyel azok az adott kontextusban rendelkeznek. Az új előfordulás nem reprodukál, hanem éppen kiküszöböli azt: újrajelölés útján értelmez, ld.: Riffaterre, 1996. Ezt vö. Gerard Genette álláspontjával: az intertextus úgy „ír át” egy művet, hogy közben nem törli a régi „nyomatát”, ld.: Genette, 1996, illetve Laurent Jenny megfogalmazásával: „tisztá újramondás nem létezik”, ld.: Jenny, 1996, 47. A magyar nyelvű szakirodalomból Orosz Magdolna ad részletes összefoglalót az intertextualitás fogalomtörténetéhez, ld.: Orosz, 2003, 99–116. A kutató a disszertáció témafelvételéhez hasonló kontextusban vizsgálja az intertextuális vonatkoztatási rendszert, amikor a történetmondás „nehézségeit” a tudatosan problematizáló szerzői attitűddel köti össze E. T. A. Hoffmann művészetében, vö.: uo. 117–143.

⁷¹ Vö.: Лотман, 1981. Renate Lachmann a bahtyini szemléletmódot viszi tovább saját értelmezéseiben, és az intertextualitást kulturális beágyazottsága révén – részben Lotman alapján – a kulturális emlékezet kérdéskörével kapcsolja össze. Ennek Dosztojevszkij szövegére vonatkoztatott interpretációs következményéhez ld.: Лахманн, 1993.

⁷² Vö.: Смирнов, 1985.

Eszerint a fogalom szövegek közötti olyan interakcióra utal, amelyben az idéző szöveg poétikailag megmunkálja a pretextust.

N. A. Fatyjeva monográfiájában⁷³ az intertextualitás-elmélet alapproblémáinak bemutatása mellett a fogalomhoz sajátos nézőpontot kapcsol, amikor az intertextuális elemek mögött teljes költői univerzumok megjelenéséről beszél, amelyek nyelvi realizációjukon keresztül válnak megfoghatóvá. Az intertextualitás jelensége így szerzőket művészi gondolkodásuk hasonlósága alapján is összeköt, s a lingvisztikai nézőpont bevonásával a teljes életmű szöveghelyein is vizsgálható.⁷⁴

Peeter Torop a *Bűn és bűnhődés*re vonatkozó, az intertextualitás nézőpontját felvető tanulmányaiban a bibliai alakinkarnációk váltásának a problémakörében fogalmazza meg álláspontját.⁷⁵ E tanulmányok a disszertációkban felvetett problémakörök szempontjából más tekintetben is lényegesek. A hősök alak kibontását részletező elemzésében a kutató az eseménytörténet kifejtésének a szintjén (ld. Raszkolnyikovnak az explicit módon kifejezett Napóleon-szerepét) és az ettől elvonatkoztatott, a történet szimbolikus síkján azonosított (ld. a szintén a főhősre vonatkoztatott Krisztus- és Lázár-figurát) – szubjektumoknak a szemantikai kölcsönhatását vizsgálja. P. Torop elemzésének egyik eredménye, hogy rámutat a történet egy adott síkján (a szimbolikus szinten) megsokszorozódó alakszerepekre. A tanulmány szerzője Raszkolnyikov alaképítését vizsgálva ad választ a miskini alakpoétikával is összefűződő kérdésre: tekinthetjük-e a hőst egységes hősnek?⁷⁶

S. Horváth Géza Dosztojevszkij *A kamasz* című regényében a főhős Rotschild-eszméjén keresztül megidézett pretextusként tanulmányozza Puskinról *A fukar*

⁷³ Ld.: Фатеева, 2000, 4–159.

⁷⁴ Ilyen értelemben beszél a kutató Paszternak és Dosztojevszkij közti intertextualitásról, vö.: Фатеева, 1996. Ebből kiindulva értelmezhető az intertextualitás kognitív mechanizmusa is, vö.: Тапачова, 2006.

⁷⁵ Vö.: Тороп, 1984, illetve Uő., 1988.

⁷⁶ Torop a *Bűn és bűnhődés*ben a történet szimbolikus szintjének kifejtéséhez kapcsol különböző irodalmi hagyományokat, a biblia mellett az antik („homéroszi”) kultúrkörből, vö.: Тороп, 1984, 150, 157. Mindez a disszertáció szempontjából is releváns, hiszen *A félkegyelműben* a metaforikus történet szintjének kifejtésében részt vevő intertextuális kapcsolatok is utalnak az antikvitásra. Egy későbbi tanulmányában a kutató az intertextualitás speciális nézőpontjából, az interszemiotikai tér vizsgálatával Szvidrigalov alakjának felépítését mutatja be az említett kulturális hagyományokon keresztül, a szimbolikus kifejtés síkján, bővebben ld.: Тороп, 2000.

lovagot, s a *fősvény* motívumot mitológiai, valamint orosz folklórszűzsés motívumok alapján közelíti meg.⁷⁷ E vizsgálat jelen disszertáció szempontjából is hasznosítható, hiszen a fukarság gondolata *A félkegyelműben* is megjelenik, éppen Gánya alakjával összefűzve. A kutató az intertextusok segítségével (is) megvalósuló szemantikai jelentésbővülésen keresztül a hős próbatételét a Rotschild-eszme helyére kerülő új önazonosítási mód megtalálásaként értelmezi.⁷⁸

A hazai elméleti szakirodalomban Kroó Katalin „intertextuális történeti monográfia”-ként meghatározott könyvében Turgenyev *Rugyin* című regényéhez kapcsolódóan fejti ki álláspontját az intertextuális rendszer poétikai kiépülésének a természetéről. E szerint az irodalmi mű intertextusai újabb és újabb módokon összekapcsolódva folytonosan új jelentésspektusokkal világítják át egymást, és az átértelmezések folyamata maga is történetet alkot a regényben (vö. az *intertextuális szemantikai szűzsé* meghatározásával⁷⁹). Ezt a láncolatot a kutató a *történeti intertextuális* megközelítésmód keretén belül látja leírhatónak. E fogalom segítségével a regény szövegekői poétikai tartományainak leírása olyan belső poétikai történeti rendként vehető számba, mely – többek között – a szépirodalmi irodalomtörténet-írás művészi eljárásaira vet fényt Turgenyevnél.⁸⁰ Kidolgozott elméleti és elemzésmódszertani koncepciójára Dosztojevszkij-művek értelmezései során is épít a szerző. Ennek szellemében tárja fel például *A Karamazov testvérekben* a himnusz műfajttörténeti aspektusainak poétikai láncolatba fűzését⁸¹, valamint mutat rá – platóni

⁷⁷ A kutató a *fukarság* ↔ *lovagság* oppozíciót szimbolikus jelentésén keresztül a Puskin-dráma értelemképzési folyamatában láttatja, s a dosztojevszkiji életmű keretén belül többször is megformálódó *szegény* ↔ *gazdag* szemantikai alakzat előzményeként határozza azt meg. Részletezve ld.: S. Horváth, 2002, 154–176.

⁷⁸ Vö.: uo. 123–125. A Miskin–Gánya alakkapcsolat – többek között – attól válik poétikailag motiválttá, hogy Gánya története bizonyos értelemben, és meglehetősen korlátozottan, mikroszűzsé-változatává válik annak az útnak, amit a herceg jár be.

⁷⁹ Ld.: Kroó, 2002, 367.

⁸⁰ Megállapítása szerint az átírás „nem csupán látni engedi az újraértelmezett irodalmi világokat [...] hanem kifejezetten őrzi azokat. Az idéző regény e szövegvilágokat teljes jogukba helyezve, azokat egy későbbi, módosító nézőpontból megvilágítja egy irodalmi láncolat nélkülözhetetlen, kihagyhatatlan szemeiként mutatja be”, ld.: uo. 248.

⁸¹ Vö.: Kpoo, 2007.

kontextusban is – az *Ördögök* című regényben bizonyos típusú művészi és nem művészi diskurzusok poétikai történeti sorba rendezésének a törvényszerűségeire.⁸²

4. 2. 2. *A miskini alakszerep kijelölése kulturális paradigmán keresztül*

A. Miskin és Dionüszosz

A szakirodalmi ismertetés következő pontjaként az intertextuális történetmondás problémakörével foglalkozó munkák közül azokat idézzük, amelyek archetípust, illetve mitológémt mozgósítanak vizsgálataik során. A görög kultúrkörhöz kötődő mitológiai anyagot kapcsol *A félkegyelműhöz* Dosztojevszkij-monográfiájában Roger B. Anderson, aki mitopoétikai értelmezésének keretén belül Miskin alakját Dionüszoszéval állítja párhuzamba.⁸³ A kutató a Dosztojevszkij-regények műfaji megformálásának kérdéskörével foglalkozó szakirodalomból korábbról már ismert koncepciót használja fel⁸⁴, amikor a hősi alakformálás szintjén vizsgálódik a Dionüszosz-mítosz alapján.

A regény cselekményvilágában a dionüszoszi „romboló” princípium a herceg esetében bizonyos vonatkozásokban igazolható.⁸⁵ Dionüszosz és Miskin

⁸² Ehhez ld.: Kroó, 2007, valamint: Uő., 2008. Ezzel vö. a régi és új szövegek dialógusáról mondottakat a *Bűn és bűnhődés*ben, ld.: Kpoo, 2005, 98–216.

⁸³ Anderson, 1986.

⁸⁴ Anderson e munkák közül Vjacseszlav Ivanov és M. M. Bahtyin elméletét emeli ki. Ivanov Dosztojevszkij nagyregényeit a klasszikus tragédia formájának újratemetéseként és kitágításaként értékeli (vö.: „regénytragédia”), s ezek alapján a képződő történetet a dionüszoszi katarzis szimbolikus szüzséjének megvalósítójaként, az individualitás lektüzdésének belső tapasztalatát közvetítő formaként értelmezi, vö.: Иванов, 1994. Bahtyin – továbbgondolva Ivanov nézeteit, amelyek a Dionüszosz-kultuszban az átváltozás elvét hangsúlyozzák – a karneváli forma mélyen gyökerező ambivalenciát hangsúlyozza. A „Dionüszosz-kultusz” képzete a „karneváli tudat” képzetévé alakul át Bahtyin kultúrakonceptiójában, amely szerint a polifonikus regény a karnevalizáció folyamatának egyik irodalomtörténeti megjelenési formája, vö.: Бахтин, 1963, 135–241. A *karnevál* fogalomtörténetét Bahtyin kultúraelméletének tükrében vizsgálja Szilárd Léna, vö.: Szilárd, 1989.

⁸⁵ A görög isten felforgatja a létező szociális, vallási kategóriákat, s Miskin sem veszi figyelembe a szociális korlátokat, erkölcsi normákat. Ennek kiemelt példája, amikor környezete számára elfogadhatatlan módon megpróbálja összefűzni Nasztaszja Filippovna és Aglaja iránti szerelmét. További kapcsolódási pontnak kínálkothat az, hogy Dionüszosz kétszer születik meg a mítoszban, ugyanabba a társadalomba érkezik vissza, ahonnan elszármazott, de nem tartozik sehova sem. Miskin hercegi címe (vö.: „князь”) gyökeresen

alakpárhuzamának a vizsgálata közben R. B. Anderson arra a megállapításra jut, hogy Rogozsin érzékiséggel összekapcsolódó figurája Dionüszosz kísérőit, a termékenységet megszemélyesítő szatírokat idézi meg.⁸⁶ A kísérők közé tartoznak a bakkhánsnők is, akiknek jellegzetes vonása az (anyai vagy nővéri) óvás az isten felé, valamint az örület. Nasztaszja Filippovna estélye mindkét motívumra példát kínál, hiszen a herceg gyermeki mivolta a megóvottság gondolatát domborítja ki⁸⁷, a pénzköteg tűzbe hajítása pedig általános megrökönyödést vált ki.⁸⁸

A kutató nem alaktipológiai elemzést végez, hanem a mű középpontjában elhelyezkedő „paradoxont” keresi, amely a regény különböző szintjein, így az alaképítésben is kifejeződik. A dualitás *A félkegyelműben* Dosztojevszkijnek a természeti (és emberi) ciklikusság általános jegyére vonatkozó kozmológiai koncepcióját hivatott megjeleníteni az archaikus történetre, a Dionüszosz-mitoszra való rávetítéssel. A Miskin alakjában rejtőző oppozíció – amelynek kiemelt példája az

oros, a herceg mégis idegenként érkezik vissza szülőföldjére, ráadásul családja már kihalt, Japancsin feleségével is csak távoli rokonságban áll. A herceg is kétszer születik, ld. természetes születését és öntudatra ébredését Schneider doktor gyógyításának eredményeképp. Ehhez hozzátehejük, hogy a „szabó” jelentésű „Schneider” így visszautalhat Dionüszosz második, spirituális születésére, amikor Zeusz ad újra életet a titánok által szétépett istennek, ugyanakkor az orosz nyelvben a *szabó* jelentéssel létező „швеи” szó, pedig Svájc (vö.: „Швейцария”) hangalakját idézheti meg.

⁸⁶ Vö.: „Egyikük huszonhét éves, alacsony, göndör, csaknem fekete hajú férfi, szürke szeme kicsiny, de tüzes. Orra széles és lapos, arcsontja kiáll; vékony szája állandóan valami szemtelen, gúnyos, sőt kaján mosolyra görbül. [...] Melegen van öltözve: fekete kelmével bevont, bő báránnyal bunda van rajta” (7). Rogozsin vezetéknéve is utal a szarvra (vö.: „por”), s ez a három hős szerelmi háromszögét is megidézi, hiszen Rogozsin „felszarvazottá” válik, legalábbis ő így gondolkodik erről; vö.: „éjjel vele álmodom: mintha egy másikkal állandóan kigúnyolna engem [...] éppen veled szökött meg az „oltár elől”, ahogy magad mondtad az imént” (283).

⁸⁷ Vö.: „Hát komolyan gondoltad, hogy tönkreteszek egy ilyen csecsemőt?! – szolt kacagva Nasztaszja Filippovna” (231). Az óvás mint alakjegy ugyanakkor Miskinhez is kapcsolódik: a haldokló Ippolit „dajkának” (798) nevezi az őt ápoló herceget. Többször is cselekményepizódoddá válik az a jelenet a herceghez és Nasztaszja Filippovnához kapcsolódóan, melyben az asszony elvárja Miskintől, hogy mentse őt meg Rogozsintól (vö.: 281), de végül mégis az utóbbi hőst választja. Nasztaszja Filippovna maga ezt Miskin megóvásaként értelmezi: éppen saját magától kell megmentetnie a férfit. Anderson véleménye szerint a hősnő halála az „elpusztított szépség” archaikus rítusát idézheti fel, amelynek értelmében Nasztaszja Filippovna tényleges áldozata Rogozsinnak, de egyben az új életért hozott szimbolikus áldozatnak is tekinthető, vö.: Anderson, 1986, 76–77.

⁸⁸ Vö.: „Megörült, megörült! – kiabáltak körülötte. – Nem... nem... kellene megkötözni? – kérdezte súgva Ptyicintől a tábornok. – Vagy nem kellene hivatni... Hisz megörült, egészen megörült! Megörült? [...] – Megörült? Ugye, megörült? – nyaggatta Tockijt a tábornok” (235).

ellentétes végletek összefogója, az epilepsziás roham⁸⁹ – Nasztaszja Filippovna alakján keresztül is megfogalmazódik, amikor a hősnő hol a herceget óvó szerepét játssza, hol pedig a „végzet asszonyának” szerepében cselekszik. Rogozsin is egyszer testvére, másszor pedig potenciális gyilkosa a hercegnek, aki menekül az őt követő démoni szempártól, ugyanakkor tudatában van annak, hogy démona „végleg melléje szegődött” (313).

Ahogy a szakirodalmi áttekintés elején már idéztük, Bahtyin koncepciójában az irodalmi alak dualitása műfajpoétikai megközelítésből nyerhet magyarázatot. A cselekményábrázolás síkján a hősök alaki kettősségében megjelenő belső dialogikus viszony (ismételten: minden hősben ott van a másik hős „szólama” is) valójában a polifóniaként leírható struktúra vetülete.⁹⁰ A polifonikus regény eredeteként a karneváli tudat kettősségét határozza meg a kutató. Ilyenformán megállapíthatjuk: a karneváli kettősség cselekményes síkon jelentkező vetülete a hősi alaképítés kettősségén keresztül az értelmezési kereteket olyan mitopoétikai megközelítés irányába tágíthatja, amely – ahogy ez R. B. Anderson mitológiai irányultságú értelmezéséből kiviláglik – a főhős alakfelépítésében meglévő dualitást a mitikus gondolkodásmódon keresztül értelmezi, amikor a „paradoxont” a mítoszra jellemző módon egységbe fogott ellentétekként interpretálja. Ekkor a főhős a föld termékenységeinek isteneként megjelenő, s ilyen módon alakjában az élet és halál alapvető ellentétpárját egyesítő Dionüszosz-figurán keresztül a világ ciklikus körforgásának a részeként értelmezhető. Nincs tehát megváltás, Miskin nem megy

⁸⁹ A herceg rohamában egymás mellé kerülnek a görög mítosz alapvető ellentétpárjai: fény és sötétség (vö.: a herceg roham előtti világos pillanata és az utána való sötétségbe zuhanás), spirituális és fizikai (vö.: a legmagasabb rendű életérzés megélése a roham előtti pillanatban, majd a roham bekövetkeztekor a testi gyötrelme), isteni és alvilági (az élet szintézise és a herceg démona), ld.: Anderson, 1986, 85. Az alakkettősség pedig már a főhős nevében is felbukkan: Lev – mint oroszlán, és Miskin („*Мышкин*”) – mint egér. A keresztnevében rejtőző oroszlán sok mítoszban egyszerre kapcsolódik a halál és a feltámadás gondolatához, így önmagában is hordozza ugyanazt a kettősséget, amely a főhős alakjában is jelen van, vö.: Mitológiai enciklopédia, I, 1988, 205–206. Nicole Sekulich a Nemzetközi Dosztojevskij Társaság budapesti konferenciáján elhangzott előadásában a herceg vezetéknévben rejtőző *egér* motívumának a szláv mitológiában és folklórban betöltött kettős – áldozat és feláldozó (halált hozó) – szerepén keresztül értelmezte a főhőshöz köthető alakkettősséget, vö.: *A Nemzetközi Dosztojevskij Társaság 13. konferenciája*, 2007, 150–151.

⁹⁰ Ehhez ld. ismételten a dualitás más nézőpontú interpretálását a szakirodalmi ismertetésben utalt Szaaktimov-tanulmány alapján.

keresztül belső transzformáción, alakjában hol az egyik, hol a másik pólus (vö.: az ideál és annak gyakorlati megvalósítása) mutatkozik meg. Anderson meglátása szerint a személyes élmény a regényszűzsé helyett a mítoszon keresztül válik érthetővé a hős számára.

B. Miskin és Jézus

A félkegyelmű keletkezéstörténetét feldolgozó elemző munkák többször is megemlítik, hogy a „pozitív szépség” megjelenítésére törekedő Dosztojevszkij Jézus alakjából is merített Miskin megformálásakor.⁹¹ A szakirodalom Miskin–Jézus összevetései nem egyszer az író feljegyzéseiben található krisztusi figurára vonatkozó szerzői intenciókat is az interpretáció részévé avatják. Mi ebben a fejezetben azon tanulmányokra emlékeztetünk időrendben, amelyek a herceg alakjában a cselekmény síkján is felfedhető kettősség irányából vezetik az interpretációt.⁹²

⁹¹ Vö. ismételten a regényhez készített feljegyzésekben megjelenő „Krisztus herceg”-gel, Достоевский, 1974 (9), 246, 249. Az író jegyzeteiben Miskin alakjának egyik forrásaként Renan *Jézus élete* című munkája azonosítható, ld.: uo. 398. Dosztojevszkij e könyvet egy ateista szemszögből megírt Krisztus-életrajznak – Krisztus mint történelmi személyiség életrajzának – tekintette, ahol végig hangsúlyosan jelentkezik a fizikai győtrelem aspektusa. Az író tagadta a tudós azon gondolatát is, hogy a kereszten Krisztus az emberi alávalósággal szembesülve, a kiállt kínoktól mintha el is felejténé isteni küldetését. Krisztus utolsó szavait is annak felismeréseként mutatja be Renan, hogy bizonyosságot nyert: a természet törvényeit senki sem győzheti le, vö.: Соломина-Минихен, 2001.

⁹² A bibliai kontextusban történő értelmezhetőséget maga a regényszöveg kínálja fel tematikus kifejtéseken keresztül, ld. ismételten a kivégzés-történeteket, a halálraítéltség gondolatokrét, Nasztaszja Filippovnáknak „bukott nőként” való értelmezési lehetőségét, az Apokalipszis Lebegyev-féle interpretációját, Holbein Halott Krisztusát, illetve Nasztaszja Filippovna elképzelt festményét Jézusról. Ugyanakkor a pétervári viszonyok között tehetetlennek, gyengének mutató hercegre vonatkozó első olyan értelmezés, amelyet szereplő – nevezetesen Rogozsin – fogalmaz meg, „jámbor bolond” (21)-nak mutatja a főhöst, s ez az eredeti szövegben „юродивый”-ként (14) szerepel. Ilyenformán a sajátosan orosz jelenség, a „szent bolond” figurája a főhős Jézus-alakjától való eltávolításának eszközeként (is) értelmezhető. A „szent bolond”-jelenség kultúrtörténeti gyökereihez ld.: Thompson, 1987, illetve Kobets, 2000. Ewa M. Thompson a „szent bolond” alakjának irodalmi megjelenítéséről írva kiemeli, hogy az alapvetően különbözik az európai irodalom hasonló szereplőitől. Dosztojevszkij több hősének alakjában, a „jurogyivij” figurához hasonlóan, ellentétes véletek (vö. a szent és a bolond alakjegyeivel, a rejtett bölcsesség tiszteletének és a botrányos gesztusokból fakadó megvetésnek az ötvöződésével) kerülnek egymás mellé. Ahogy már utaltunk rá, R. B. Anderson koncepciója szerint a „paradoxon” a főhős alaképitésének mitopoétikai irányultságú értelmezéséhez vezet. Thompson meglátása szerint, ezzel szemben, e paradoxon a „szent bolond” jelenségen keresztül kulturális „kódként” írható le, ld.:

Romano Guardini Miskin alakjának pozitív oldalát helyezi előtérbe, az ő értelmezésében a herceg Jézus alakjának a transzformációja, aki Nasztaszja Filippovna – Mária Magdolna megváltásának a küldetésével érkezik Pétervárra. A *megbocsátás* Miskin és Jézus alakját összekötő jegynek bizonyul, a herceg ugyanis – noha tisztán lát, akárcsak Krisztus – nem ítélkezik az emberek felett, megbízik mindenkiben.⁹³ Mindenkiről feltételezi a jó szándékot, de óvatos a meglévő szociális formákkal szemben. Ahogy Krisztus egyrésről egy valós ember (az ács fia), úgy a hercegnek is van egy tényleges, „hús-vér” alakja a regény fiktív valóságán belül (maga a nemesi titulus is közelíti ehhez, hiszen a nemesség eszméje iránt a hős elkötelezett); de ahogy Krisztus szakrális jelentéssel is rendelkezik, ugyanúgy a főhős alakja is szimbolikus töltetet kap. A hivatkozott tanulmány írója úgy fogalmaz, hogy Miskin egy emberfölötti létet szimbolizál; nem maga a megváltó, hanem a megváltó szimbóluma. Kétségtelen: a főhős biológiai értelemben visszamaradott, képtelen magát „megerősíteni a világban”, de a szereplő alakjának belső tartalma szerint valami rejtőzik e mögött a lét mögött, és a hős a másokban is ezt a „mögöttes tartalmat” keresi.⁹⁴

Malcolm Jones a regény cselekményvilágának elemein keresztül különbözteti meg a herceg és Krisztus alakját, amikor megállapítja, hogy Miskinben nincs meg az evangéliumi Jézus szigorúsága, nem gyógyít, nem nyilvánítja ki „küldetését”, nincs feltámadása a regény végén. Környezetéből agressziót vált ki az, hogy a hercegben nyoma sincs ennek az érzésnek, sem egocentrizmusnak. A főhősnek a regény többi szereplőjével való viszonyát nem kizárólagosan a részvét, a krisztusi felebaráti szeretet határozza meg. Amikor Miskin a haláláitéltekről mesél, nem együttérzése az

Thompson, 1987, 198. Ez nem kizárólag az alakformálás jegyeként tűnik fel – mint egy meghatározott viselkedési norma perszonális formájának a megtestesülése –, hanem a regényi struktúrának a 19. századi európai regényhez viszonyított „kaotikus” szerkezetében is tetten érhető, vö.: uo. 125–195.

⁹³ Vö.: „Hogy kicsoda-micsoda nekem a herceg? Egész életemben ő az első, akiben mint őszintén odaadó emberben megbízom. Ő az első tekintetre bízott bennem, hát én is bízom benne” (212).

⁹⁴ Ezzel a nézőponttal összhangban a herceg betegsége nem pusztán azt a tendenciát jeleníti meg, hogy a hős a rohamra bekövetkezéssel elveszíti a jelenhez, illetve a történelmi időhöz való tartozás élményét. Hiszen a roham során olyan élmény tapasztalatával gazdagodik (vö. a legmagasabb rendű léttel), amelyet a tanulmány szerzője a vallásos élmény megélésével, Krisztus üzenetével állít párhuzamba, ld.: Guardini, 1969.

egyetlen mozgatórugó, sőt, inkább meg akarja érteni, mi megy végbe az érintett személyekben ilyenkor. A herceg intuitív módon fogja fel a másik érzéseit, köztük Rogozsin beteges szenvedélyét is. A két hőst nemcsak a keresztcsere pozitív, hanem – mint belső kapocs – Holbein képének negatív, Krisztustól „elvezető” tartalma is összeköti. Nasztaszja Filippovna szépsége rabul ejti Miskint az estélyen, de szenvedése is vonzza őt. Részvétet is érez az asszony iránt, de később már fél is tőle. Nemcsak a szépség, hanem a „lelki homály” (306) is titok, epilepsziája egyben ára is annak a fokozott intenzitásnak, amivel képes meglátni a másokban a szépet. Az epileptikus roham a főhős alakjában fellelhető dualitás szimbolikus kifejezője, amely éppen arra hivatott, hogy fenntartsa a különbözőséget a krisztusi figurától.⁹⁵

Michael Holquist a regény főhősét a feltámadás gondolatkörén keresztül próbálja értelmezhetővé tenni, s mutat rá arra a kételyre, amely a témakifejtés keretében az adott problémát övezi – mindez megmutatkozik a számos helyen felmerülő, kivégzésről szóló történeteken, valamint a hős betegségén, illetve a Holbein képnek a szereplők által adott értelmezésén keresztül. Holquist véleménye szerint a krisztusi történet a regény belső struktúrájának egy aspektusaként mutatkozik meg, egy olyan értelmezési kódot jelölve ki Miskin alakjára vonatkoztatva, amely az epilepszia metaforikus tartalmával írható körül. A herceg betegsége éppen annak a törekvésnek a sikertelenségét hivatott megjelteni, amelyik a „magasabbrendű lét” pillanatait megpróbálja a hétköznapi világban megteremteni. Mindenesetre a herceg fizikai „tökéletlensége” (ld.: epilepszia, gyerekes viselkedés, aszexualitás) erősíti fel azt a vonást, hogy valós, emberi lénye mellett ott rejtőzik egy „krisztusi”, s ebben az értelemben örök keresztényi létforma is.⁹⁶

⁹⁵ Vö.: Джоунс, 1976.

⁹⁶ A kutató meglátása szerint – az „Идиот” szóban rejlő „magán”, „saját” jelentésű görög szótóval összhangban – az általános érvényű, örök krisztusi történet individuális realizációja zajlik egy időhöz kötött formán, a regényen keresztül. Az *idő* gondolatköre át- meg átszövi a cselekményes kifejtést, ezen belül Holquist a hősök „múlt nélkülségét” (Miskin svájci életének tapasztalatával viselkedik idegenként Péterváron, Nasztaszja Filippovna elveszett gyermekkorát nem tudja újraalkotni) emeli ki. A múlt öröksége anyagi formában, s nem eszméi tartalomként adott a szereplők számára, nincs bizonyosság a feltámadásról, így a hősöknek a krisztusi példázatot saját életükön keresztül kell újjáteremteniük, vö.: Holquist, 1977. A Miskin és Krisztus alakjához egyaránt kapcsolható *gyermek, gyermeki szenvedés* – mint visszatérő motívum Dosztojevszkij műveiben – szintén a hétköznapi világ

B. N. Tyihomirov megállapítása szerint Dosztojevszkij értelmezésében Krisztus nem a hit szimbóluma, hanem az emberről tett tanúság, azaz az ember életében közvetlenül érzékelhető isteni megnyilvánulás. Így tehát nemcsak az *igazság*⁹⁷ fogalma kettős (vö. a logikai gondolkodás útján elérhető, illetve a hiten keresztül feltáruló tartalommal), hanem az ember mint kategória is koncepcionálisan hordozza magában a dualitást. Dosztojevszkij hőseit fizikai természetük korlátozza, s ugyanakkor az ideálra való törekvésük is jellemzi őket. Ez utóbbi tartalma nem írható le a földi lét törvényeivel, ez okozza szenvedésüket.⁹⁸

G. G. Jermilova meglátása szerint a cselekményben az igazi áldozat Miskin, aki egy archaikus, pogány világ részévé válik, s egy rituális áldozat bemutatásának szereplőjeként fejezi be oroszországi ténykedését. A kutatónő észrevétele szerint Miskin és Rogozsin viszonya – amely az egész cselekmény folyamán a „szemben” és „mellett” között formálódik – a regény végére kilép addigi keretéből. Miskin Rogozsin világának a részévé válik, s így a herceget kézen fogva saját poklába vezeti az utolsó fejezetben. A tanulmány szerzőjének értelmezésében a főhős egyértelműen krisztusi figura, aki – bár megváltoztatni nem tudja a szereplők sorsát, csak „megérinti” őket, mégis – hisz abban, hogy az isteni „képmás” mindenki ott van.⁹⁹

A főhős alakkettőségének a Jézus-alakon keresztül bemutatott, fentebb idézett értelmezései a történet szimbolikus síkján a jézusi figurához közeledő, illetve attól távolodó mozgásban láttatják Miskin lényegét. Sarah Young tanulmányában *A félkegyelmű* szereplői között kialakuló viszonyokat teszi paradigmatis hasonlóságuk alapján egy-egy bibliai történet ekvivalensévé. Az, hogy Miskin idegenként érkezik Oroszországba, a József-ről szóló történetet aktualizálja, akinek alakja visszautal Noéra, illetve Ádáma, s megelölegezi a krisztusi figurát. Miskin és Nasztaszja Filippovna kapcsolata nemcsak az evangélium Krisztus és Mária Magdolna közötti

szerencsétlenségét, sorsszerű tragédiáját hivatott megjeleníteni A. Sz. Dolinyin vélekedése szerint. Hiszen a gyermekek e világban büntelenek, mégis szenvedni kénytelenek. Ez a szerző szerint Dosztojevszkij sajátos „Isten elleni harca”, vö.: Долинин, 1989, 93.

⁹⁷ Emlékezzünk az író 1854-ben Natalja Fonvizinához címzett levelére, melyben így fogalmaz: „ha valaki bebizonyítaná, hogy Krisztus nem tartozik az igazsághoz, és *valóban* úgy lenne, hogy az igazság Krisztuson kívül van, én akkor is inkább Krisztussal maradnék, mintsem az igazsággal”, eredetiben ld.: Достоевский, 1985 (28,1), 176.

⁹⁸ Vö.: Тихомиров, 1994.

⁹⁹ Vö.: Ермилова, 2001.

viszonyt idézi, hanem ez utóbbi visszautal az ószövetségi Ádám és Éva közti viszonyra, amely pedig a cselekményvilágban a hős és a hősnő Pétervártól távol élő fiatalóságát az *Éden* archetípusaként jelöli meg. Az asszony menekülése Miskintől ennek megfelelően azonképp a hős aktív távolodását is jelenti a másiktól, ahogyan Ádám is az őt bűnnel kísértő Évától távolodik. Miskin és Rogozsin viszonya a bibliai testvérgyilkosság archetipikus történetét idézi, nemcsak Káin és Ábel, hanem Jákob és Izsák történetén keresztül is, amely szerint Izsák helyett Jákob kapja meg a szülői áldást – Rogozsin anyja éppen Miskint áldja meg. A kutató véleménye szerint a szimbolikus síkon a *teremtés – bűnbeesés – feltámadás* metaforikus története játszódik le, s az Ó- és Újszövetség között létrejövő dialogikus formában megnyilvánuló struktúra válik modelljévé a regényi szüzsé kibontásának.¹⁰⁰

A szimbolikus Jézus-figura a regényben a metaforikus történet szintjén intertextuális utaláson keresztül vonatkoztatódik Miskin alakjára, ám ugyanakkor – a regényben ábrázolás tárgyává válva – a vizuális megfogalmazáson keresztül is kapcsolódik a főhőshöz. Hasonló módon, a puskinsi „Szegény lovag”-intertextus is képszerű versen keresztül ad hírt magáról. Az intertextusoknak, képi kifejezéseknek a történet szimbolikus síkjába ágyazódását T. A. Kaszatkina stílus és műfaj összefonódásán keresztül igyekszik értelmezni.¹⁰¹ A regényi szó olyan teljes jelentésvilággal rendelkezik, amelyik nem korlátozható azzal a cselekménybeli beszédsszituációval, amelyikben előfordul. E jelentésvilág a szó korábbi kontextusaiból eredeztethető, s az így létrejött „saját valóság” független a szerzői intenciótól. Kaszatkina Dosztojevszkij regényében a szó sajátos ontológiai státusát a szimbólum

¹⁰⁰ A főhős a cselekmény elején mesélt történeteivel olyan valóságokat tesz hallgatósága számára érzékelhetővé, amelyek tapasztalata ellentétben áll a hétköznapi világra vonatkozó hagyományos tér- és időtapasztalattal (vö. Young teóriájában a *teremtés* fázisával). Rohama után e történetek elmaradnak, alakja is háttérbe szorul (vö. a *bűnbeeséssel*), a történetmesélésben a többi szereplő – Aglaja, Kolja, Lebegyev, Ippolit – aktivizálja magát: elbeszéléseik valamilyen formában Miskin alakjára, gondolataira reflektálnak. A hercegre vonatkoztatott *feltámadás* gondolata a tanulmány szerzőjének megglátása szerint a feltámadásra való *törekvésként* válik azonosíthatóvá a regényben. A magasabb rendű létformába a főhős is csak pillanatokra nyer bebocsátást, s betegsége végül nem bizonyul gyógyíthatónak – a megújulás lehetősége viszont megadatik Koljának és Vera Lebegyevának. A ciklus elemeinek dinamikus átalakulása tehát valójában nem egy alakon keresztül ragadható meg: Miskin sorsa azt a lehetőséget hordozza, hogy példázattá váljon a többi hős számára, vö.: Янр, 2001a.

¹⁰¹ Ehhez ld.: Касаткина, 2001.

irányába elmozduló többjelentésességében látja. A szemantikai tartomány úgy válik felfedhetővé, hogy egymásra vonatkoztatódnak azok a cselekményszituációk, amelyekben a reália előfordul – így képes a szó túlmutatni a cselekményes történeten.

Idézzük fel a kutató által hozott példát, amely szerint Miskint Bázelen egy számár ordítása térítette öntudatához.¹⁰² T. A. Kaszatkina véleménye szerint a számár – testiséget szimbolizáló jelentésén keresztül – pretextust mozgósítva visszautal az *Aranyszámárra*¹⁰³, ahol e motívum Luciusz megvilágosodásának útjával köthető össze, ám a Holbein-kép motivikus hátterén azt a szamarat is asszociálja, amelyen Jézus bevonult Jeruzsálembe.¹⁰⁴ Ló és lovasa régi metaforája a testnek és léleknek, ekképpen – a kutató meglátása szerint – az említett bevonulás azt a pillanatot emeli ki, amikor Krisztus alakjának valós emberi (s így egyedi) tartalma a figura szimbolikus jelentése mellé kerül – ugyanúgy, ahogy a herceg Svájcban¹⁰⁵ a számár kiáltásával saját individuális létezésének tudatára ébred rá. A ló testiséggel összekapcsolódó szimbolikus tartalma később más kontextusban bukkan fel, amikor Ippolit figurájához kapcsolja azt a szöveg, akit betegsége, fizikai leépülése a lét és nem-lét határára taszít, valamint Nasztaszja Filippovna alakjával összefűzve is megjelenik, akin keresztül „testet ölt” Miskin.¹⁰⁶ A főhős alakjának belső tartalma, szereplői „küldetése” az asszonyért való cselekedetében nyilvánul meg.

A leírás tárgyaként megjelenő számár jelentéspotenciálját mozgósítja a regényszöveg, s így e motívum egy szimbolikus történet kibontásának eszközévé válik: a testiségen keresztül a fizikai lét alakíthatóságának kérdése fogalmazódik meg. Az adekvát interpretáció feltétele Kaszatkina szerint a szimbólummá váló reália teljes

¹⁰² Vö.: „a számár roppant meghökentett, és valahogy rendkívül megtetszett nekem, és akkor hirtelen mintha világosság támadt volna az agyamban” (77).

¹⁰³ A cselekményt érintve Jepancsina megnyilatkozásában fedezhetünk fel utalást erre vonatkozólag, vö. „Számár? Ez furcsa – jegyezte meg a tábornokné. – Egyébként nincs is ebben semmi különös, némelyikünk még bele is szeret a számárba [...] ez még a mitológiában volt” (77). *A félkegyelmű* keletkezéstörténetét vizsgálva kiderül, hogy a szerzői alap gondolat is tartalmaz ilyen irányú intenciót, vö.: Достоевский, 1974 (9), 432.

¹⁰⁴ Ld.: Mt 21, 1–11.

¹⁰⁵ Svájc hangalakilag rimel is a herceghez kötődő asszociációkkal, vö.: „князь Мышкин”, „марь иудейских”, „бедный рыцарь” valamint „Швейцария”.

¹⁰⁶ Ez egyúttal a nevek szimbolizációjában is tetten érhető, hiszen a „ló” görög megfelelője a Filippovna és az Ippolit nevekben is ott rejtőzik, ld.: Касаткина, 2004, 334.

jelentéstartományának feltárása, s ennek az ábrázolt cselekményre vonatkoztatásán keresztül képződő történetnek a leírása.

4. 2. 3. *Miskin alakja irodalmi szöveghagyományok tükrében*

A. A hős mint a lovagi kultúra alakja

Amikor Aglaja Puskin versét szavalja, egyúttal a főhősről is megkísérel véleményt formálni maga és közönsége számára. Ezen értelmezés azt mutatja, hogy a lány megpróbálja a szemében ideálként létező lovagkor alakjaként megítélni a herceget. Hogy milyen eszmék testesülhetnek meg a lovagságnak, a világi élet felmagasztosított formájának a fogalmában, ennek felelevenítése érdekében Johann Huizinga alapértelmezésének néhány mondatát idézzük: „a lovagság [...] olyan esztétikai eszmény, mely etikai eszmény alakját ölti [...] a jámborságnak és az erénynek kell a lovagi élet középpontjában állnia [...], a lovagi eszme forrása a szépségre tödő büszkeség; a testet öltött büszkeség teremti meg a becület fogalmát, amely a nemesi élet sarokköve”.¹⁰⁷ J. Huizinga a lovagi életminőség számos kulcsfontosságú jellemzőjéről ír: mértékletesség, kegy, hűség – a lovag ura és választott hölgye iránt. A lovag élete csupa utánzás – a királyé, a hűbérúr, az antik hősöké. Az igazi lovag kész meghozni az áldozatot szerelme tárgyáért, kész feláldozni önmagát, hogy hölgyét megmentse a veszedelemtől, a szenvedéstől (s nem utolsósorban, hogy kiüsse vetélytársát a nyeregből). A lovagot igazságszeretet és igazságvágy jellemzi, bőkezű, részvétet érez az elesettek iránt, védelmezi a gyengéket, udvarias a másik féllel szemben. Az önfeláldozó lovag a szerelemért szolgál; vágya, hogy szenvedjen, vérezzen szíve hölgye előtt. A lovagságban felfedezhető eme aszketikus mozzanat a keresztes hadjáratok megjelenésével fel is erősödik. A kóbor lovag szegénysége, amely összefüzdik a világi kötelekektől való mentességgel, a nemes harcos idealizált

¹⁰⁷ Ld.: Huizinga, 1996, 52.

vagyontalanságává alakul át. A lovagi társasághoz tartozás – szent testvériség a rend tagjaival.¹⁰⁸

Aglaja értékítélete az eszmény iránti hódolatot, áldozathozatalt s aszkézist emeli ki a „Szegény lovag” természetéből, ám amikor a lány mindezt a herceg alakjára vonatkoztatja, meglát a hősnőben egy, a lovagi ideállal össze nem egyeztethető vonást, az önmegalázást: „Miért *alázza hát meg*, miért ócsárolja hitványabbnak magát mindenkinél? Miért torzít el magában mindent, miért nincs önben büszkeség?” (463¹⁰⁹). A hősnő – szembeállítva Miskin járatlanságával a „lovagi illemben” – bosszússá válik akkor is, amikor kiderül, hogy a herceg még sohasem párbajozott: „azt akarom, hogy mindennap lőjön néhányat, és okvetlenül tanuljon meg célba találni” (481).

Azt, hogy az olvasó is lovagként értelmezhesse Miskin alakját, a szövegelső világ számos ponton elősegíti, amikor a cselekmény síkján a herceghez a lovagi lét jellemzőiként szolgáló – Huizinga alapján fentebb idézett – magatartásjegyeket köt, vö. a disszertáció célkitűzéseit ismertető fejezetben már említett gesztusokkal. Japancsinék estélyén a herceg kirohanása megdöbbeníti a többieket: „sehogy sem vágott össze mindenkori tartózkodásával, bizonyos esetekben tanúsított ritka finom, különös tapintatával és a legnemesebb illem iránti ösztönös érzékével” (742). Valóban, a főhős lovag-alakként való megítélése korántsem egyértelmű, bizonyos pillanatokban inkább válik komikus figurává. Erre Aglaja is ráeszmél, s el is nevezi magát, mikor a herceg levelét Cervantes kötetébe rejti.

B. A hős alakja konkrét irodalmi szövegek fényében

a) A Don Quijote-pretextus

A *Don Quijote*-ra Dosztojevszkij regénye tehát már közvetlen jelzésen keresztül utal. Az író feljegyzései között található szerzői intenció¹¹⁰ mellett tekintélyes mennyiségű

¹⁰⁸ Vö.: uo. 51–71.

¹⁰⁹ Vö. „Для чего же вы себя унижаете и ставите ниже всех?” (238).

¹¹⁰ Vö.: ismételten: Достоевский, 1985 (28,2), 251. Az író naplója 1876–1877-ben keletkezett egyes írásaiból kiviláglik, hogy Dosztojevszkij az 1870-es évekre „érlette ki” Don Quijote

szakirodalmi munka is egyértelművé teszi *A félkegyelmű* cervantesi kontextusát.¹¹¹ A két főhősről vonatkoztatva számos közös jegyre találhatunk a cselekményvilágban: a szerelem, amelyben mindketten ideáljukat szolgálják, az eszmény megélésének elsőbbsége (a „szív igazsága”) a megértéssel szemben, a többi szereplőnek az ő alakjukra vonatkozó kettős, hol nevetséges, hol komoly megítélése, de idekérthető történetmesélésük sajátos jellege is. Az eseménykibontáson túlmutatva a két regényt a *hős elbeszélhetőségének* kérdésköre is összeköti. Az elbeszélői alakmegjelenítés, az elbeszélői hitelesség és ezen keresztül mindkét mű esetében az irodalmi műfajokhoz való kritikus odafordulás¹¹², az írás problematikája olyan összekötő kapocsnak bizonyul a két szöveg esetében, amely a regény önmagára való poétikai reflektálásának szintjén is testet ölt. A lovagi téma szellemi-kulturális hátterén keresztül a Puskintól megidézett *Élt a földön...* kezdetű ballada maga is pretextusának tudhatja a *Don Quijótét*.¹¹³ Így, amikor Aglaja elszavalja e költeményt, az olvasó a regényben eleve a lovagi minőség puskinsi transzformációjával, a „szegény lovaggal” találkozhat. Ebből fakadóan kérdésként fogalmazhatjuk meg: hova helyezi a puskinsi „Szegény lovag”-értelmezés a hangsúlyt a Don Quijote-i lovag alakját illetően?

alakjának értelmezését saját munkásságában. Bagno megállapítása szerint a Don Quijote-alak filozófiai-pszichológiai nézőpontból történő értelmezése fűződik össze Dosztojevszkij publicisztikájában azzal a gondolattal, hogy Oroszország is az irodalmi figurához hasonló szerepbe került (vö. a képességeit az emberiség hasznára váltani nem tudó géniusszal) a 19. század harmadik harmadára. Erről bővebben ld.: Барно, 1978.

¹¹¹ Műfajelméleti szempontból köti össze a *Don Quijótét* *A félkegyelmű*vel M. M. Bahtyin, amikor a karnevalizáció megjelenési formáinak irodalomtörténeti sorába helyezi a regényeket, vö.: Бахтин, 1963, 233–237. V. B. Sklovszkij is hasonló szempontból értékeli, amikor a két regény közös jegyeként emeli ki az elbeszélésre történő reflexió tematizálódását, amelyen keresztül a regényforma válik újszerűvé, vö.: Sklovszkij, 1963, 188. Király Gyula az „intellektuális sorsregény” műfaji koncepciójában kifejti: Miskin cselekedeteinek mozgatórugója nem más, mint hogy intellektuálisan átlássa és megelőzze Nasztaszja Filippovna és Rogozsin tragikus lépéseit. Azonban a szűzség mozgás nem tőle indul, ő csak belesodródik az eseményekbe, azokat nem irányítja, legfeljebb útjukat állja, ezért válik hangsúlyossá a pszichológiai megközelítés. A Miskin–Don Quijote alakpárhuzam ebből a szempontból is értelmezhető, hiszen Cervantes regényénél is az olvasó figyelme a hős pszichológiai mozgására irányul, a lovag lelki kalandjai szolgáltatják a szűzsét, a külső történés csak motiváció, vö.: Király, 1983, 133.

¹¹² Vö.: Serrano-Plaja, 1970.

¹¹³ Ld.: Сипоре, 1986.

b) A „Szegény lovag” és a beidézett Puskin-szöveg

Az, hogy a szaválás előtt Aglaja Puskin *Élt a földön...* kezdetű költeményét választja ki, már eleve az értelmezés mozzanatát rejtí magában – vö. Miskin alakjának a lány szemében a lovagság hagyományos kereteinek való meg nem felelésével. Ám ezen túlmenően Aglaja még a műalkotásban megváltoztat bizonyos betűket, vagyis a lovagi alakról szóló puskin-i interpretációt is átalakítva jut el egy olyan értelmezéshez, amelyet szavaltat formájában címez hallgatóságának: „Mert hogy ez gúny volt, abban egy pillanatig sem kételkedett [a herceg – S. G.]; ezt világosan tudta, és erre meg is volt az oka: Aglaja a szaválás alatt megengedte magának, hogy az A. M. D. betűket N. F. B. betűkre cserélje fel” (340). A főhős reflektál is a lány értelmező aktusára, s később a hősnő maga is interpretálja saját korábbi értelmezését: „azzal, hogy én akkor szavaltam önnek a »szegény lovagról«, meg akartam dicsérni valamiért, de ugyanakkor meg is akartam bélyegezni a viselkedése miatt, és be akartam bizonyítani, hogy mindent tudok” (588). A szavaló lány ugyanis a herceg Nasztaszja Filippovnáért hozott folytonos áldozatait értelmezi egyrészt lovagi gesztusnak, másrészt gyengeségnek, megalázottságnak. Ráadásul, a dosztojevszkij-i poétikai intenciót figyelembe véve, úgy tűnik, Aglaja nem is jár tévúton, amikor a herceg alakjában a lovagi minőséget látta-tja-értelmezi.¹¹⁴

Dosztojevszkij regényének e puskin-i kontextusa jelenleg is több szempontból képezi vizsgálat tárgyát a szakirodalomban. T. A. Kaszatkina már ismertetett koncepciója az intertextusok, így speciálisan a Puskin-idézetek formáinak és kölcsönhatásainak tárgyalására is kihat. Az interpretációnak egyszerre kell számot vetnie a beidézett szöveg puskin-i jelentésvilágával és az író Puskin életművéhez való viszonyával, amely alapvetően regényeinek poétikai kontextusában formálódik meg, de ismételtlen keletkezéstörténeti utalások segítségével fejthető fel.¹¹⁵ Ennek illusztrálásaként a kutató azt a jelenetet vizsgálja, amelyben Rogozsin megérkezik

¹¹⁴ Vö. az író saját feljegyzéseivel, ld.: Достоевский, 1974 (9), 400–404.

¹¹⁵ Uo. 152–154.

Nasztaszja Filippovna névnapi ünnepségére. A hős öltözkékének részletes leírása¹¹⁶ a cselekményvilág szintjén a szerelmi háromszög szereplői között formálódó viszonyt szimbolizálja: a gyűrű Tockij alakleírását megidézve a birtoklásra, míg a nyaksál a választott hölgy lovagi szolgálatára utal. Ez utóbbi szolgálat kettős értelme már szélesebb kontextusban válik felfedhetővé: a keresztény színszimbolikával összhangban a zöld a Szűzanyához, a vörös pedig Krisztushoz tartozik. E kettősségre vissza utal később a cselekményvilágban a Miskin alakjára vonatkoztatott puskin „Szegény lovag”, aki választott hölgyeként ténylegesen is a Szűzanyának hódol (vö. a lovag pajzsán lévő A. M. D. felirattal). A krisztusi szolgálat, melynek lényege az áldozathozatalban ragadható meg, alapvetően Miskin és Nasztaszja Filippovna viszonyaként határozható meg. A hősnő áldozati báránnyra utaló vezetékeve (vö.: Baraskova) ugyanakkor visszavezet Rogozsin alakjához is, aki kész lenne magát, de az asszonyt is feláldozni a szerelemért. A sálát összetűző bogár lélekszimbólumként azonosítható, így éppen ellentétes gondolatkört mozgósít, mint az Ippolit álmában megjelenő, a hős értelmezésében jelentős mértékben Rogozsin alakjából táplálkozó, az életet felemészítő skorpió.¹¹⁷

Rogozsin öltözetének leírása – a szerepeltetett tárgyi világ mitológiai és keresztény hagyományhoz köthető kontextusainak a feltárásán keresztül – a metaforikus történetmondás síkján a hős alakját olyan szűzsével kapcsolja össze, amely a *szolgálat* különböző értelmezési lehetőségeinek kibontásaként, az ezzel összefűződő szerepek átjárhatóságának, illetve szétválasztásának megjelöléseként azonosítható.

Sz. A. Fomicsev *A félkegyelmű* keletkezéstörténete szempontjából vizsgálja Puskin alkotását, s helyezi el a miskini alaképítés olyan irodalmi előzményeként, amelyet Dosztojevszkij egy korábbi pretextus, Zsukovszkij balladájának helyére iktat

¹¹⁶ Vö.: „öltözké egy bogarat ábrázoló, óriási briliánsstűvel megtűzött vadonatúj, élénkzöld-piros nyaksálon meg egy, a jobb kezének piszkos ujjára húzott súlyos briliánsgyűrűn kívül teljesen ugyanaz volt, mint délelőtt” (218–219).

¹¹⁷ Vö.: Касаткина, 2004, 340–343.

be a formálódó regényszövegbe.¹¹⁸ G. G. Jermilova a vallásfilozófiai irányultságú értelmezés bevonásával vetíti rá Puskin költeményét a regényi eseménytörténet kifejtésére, s állapítja meg a fő cselekményes vonalakat. E gondolat szerint Miskin és Nasztaszja Filippovna kapcsolata, a megváltással összefüggő szakrális – s ugyanakkor csak implicit módon ábrázolt – küldetésük a költemény lovagjának választott ideálja iránti misztikus szolgálatát idézi meg. A küldetés elbukását (ld.: a hősnő szépsége mégsem bizonyul megváltó erőnek, Miskin nem tudja „feltámasztani” e szépség valódi jelentését) a kutató a keresztény szellemiségtől, a Puskin-vers „titkos látomásától” a szépség fizikai formában adott megnyilvánulásához való szimbolikus visszatérésként értelmezi, amely az asszony és Rogozsin kapcsolatában teljesedik ki.¹¹⁹ A „Szegény lovag” figuráját P. E. Fokin az író Puskinhoz, a puskinai szellemi örökséghez való sajátos viszonyának a kontextusában értelmezi, s vetíti rá tanulmányában a miskini alaképítésre. A feljegyzésekből jól ismert „krisztusi figura” egyik vonatkoztatási pontjaként ugyanis – Aglajához kötötten – éppen Puskit (s ezen keresztül a költői életművet, amelynek Annyenkov-féle kiadását a cselekményben Jepancsinék Lebegyevtől kell, hogy beszerezzék) jelöli meg a kutató. Puskin felbukkanása a cselekményben a hős lelki életében lévő fejlődés attribútumaként értékelhető, ugyanakkor a Dosztojevszkij-életművön belül a szakralizálódás állomásaként is felfogható.¹²⁰

c) Puskin: *Egyiptomi éjszakák*

A regényszövegben beidézett másik Puskin-pretextussal kapcsolatosan először felidézzük Dosztojevszkij kritikusi megnyilatkozásait. Az író 1861-es, a *Vremjában* közölt cikkében Puskin művét nemcsak a töredékessége miatt kritikával illető Katkovval szemben védi meg (s mutat rá mint teljes és befejezett műalkotásra)¹²¹, hanem kifejti saját felfogását is Kleopátra figuráját illetően. Értelmezésében Puskin az

¹¹⁸ A kutató Zsukovszkij *Двенадцать спящих дев* című balladája hősét tekinti Miskin alakja olyan irodalmi előzményének, amely helyett a puskinai „Szegény lovag” válik intertextussá, vö.: Фомичев, 1998.

¹¹⁹ Vö.: Ермилова, 1999.

¹²⁰ Vö.: Фокин, 2001.

¹²¹ Ld.: Достоевский, 1979 (19), 132.

ókori Róma életének *helyére* annak egy felfokozott pillanatát állítja, éppen ezért nem tekinthető, ahogy Katkov tette, pusztán „töredéknek” a műalkotás, hiszen a pillanaton keresztül a szóban forgó életnek a teljessége bontakozik ki. Így Kleopátra alakja is szimbolikus tartalmat hordoz: egy hanyatló, kizárólag a jelennek élő, érzékiségben tobzódó, hit nélküli világ emblematikus figurájaként fogható fel.¹²² Dosztojevszkij számára Kleopátra szépsége önmagát emészt fel, s eközben szörnyű erővé is válik, amely nem megmenti, hanem felforgatja a világot.¹²³ A költői gondolat szerint ebbe az erkölcsileg széteső világba fog elérkezni Krisztus, hogy az vele együtt semmisüljön meg, majd szülessen újjá.¹²⁴ Az író értelmezését vizsgáló tanulmányokat az *Egyiptomi éjszakákat* tárgyaló későbbi fejezetben tekintjük majd át, azonban már itt megjegyzendő, hogy Dosztojevszkijt rendkívüli módon foglalkoztatta Puskin alkotása: Nasztaszja Filippovna alakja – többek között – Puskin női hőséből is építkezik, ahogy erre Dosztojevszkij a jegyzeteiben is utal.¹²⁵ A krisztusi eljövétel lehetősége is olyan gondolat, amely végigvonul az író életművén, s *A félkegyelmű* gondolatvilágához is teljes egészében illeszkedik.

Dosztojevszkij értelmezése után a disszertáció jelen helyén *A félkegyelműt* és pretextusát, az *Egyiptomi éjszakákat* a történetmondás speciális nézőpontjából értelmező két tanulmányt ismertetünk. Klaus Städtke elemzése Dosztojevszkij

¹²² Ehhez ld.: uo. 135–136.

¹²³ Vö. a himet felfaló „nőstény pók kéjé”-nek metaforájával, ld.: uo. 136. E gondolat később visszatér az író Puskinról szóló emlékbeszédében is, vö.: Dosztojevszkij, 1985, 190.

¹²⁴ Vö.: Достоевский, 1979 (19), 137. Az író meglátása szerint a Kleopátra ajánlatát elfogadók közül az öreg Flavius a múlt embere, a becsületét védő büszke katona. A fiatal Kriton a jelent testesíti meg, aki az élvezetek elsőlegességét képviseli. Egy pillanatra azonban felsejlik a jövőnek egy másik lehetséges útja, mégpedig a Kleopátrának életét önként felajánló, név nélküli ifjú alakján keresztül, s ekkor a hősnő figurájában is mutatkozik valami emberi vonás. Dosztojevszkij úgy véli, hogy ezzel a pillanattal előlegezi meg a megváltó alakját.

¹²⁵ A regény első változataiban szereplő, s a majdani Nasztaszja Filippovna alakját előkészítő egyik női hóst, az árva Mignont az író egyszerre jellemzi mint magányos szenvedőt – mely az eredeti, Goethe által megformált nőalakot idézi –, és mint büszke bosszúállót, melyet Kleopátra alakjával köt össze (vö.: „озлобленная Миньона и Клеопатра”, ld.: Достоевский, 1974 [9], 141). A hősnő később már Olga Umeckaja néven jelenik meg a vázlatokban, ám alakjának e kettőssége továbbra is fellelhető (vö.: „мстительница и ангел”, ld.: uo. 178). A végső változat Nasztaszja Filippovna-alakjánál nincs már közvetlen utalás Kleopátrára – az *Egyiptomi éjszakák*ból idézett mondat is csak egy írnok szájából hangzik el –, az alakkettősség lehangsúlyosabban a *szépség* eltérő megjelenítési formáival kapcsolódik össze Dosztojevszkij feljegyzéseiben (vö.: „Мир красотой спасется. Два образчика красоты.”, uo. 222, ehhez még ld.: 382–383).

Katkovnak írt válaszából kiindulva – az előadó és közönsége helyzetét vizsgálva – a szituációk kölcsönhatásáról ír.¹²⁶ Victor Aurelius, 4. századi római történetíró Kleopátráról szóló elbeszélésének alaphelyzetét ismétli a cselekményben az uralkodónő, amikor hódolóihoz fordul, s a véletlenre bízva „kegyeit”. A vándorköltő az asszonyhoz hasonló módon bocsátja áruba saját szenvedélyét, bízva a sorsra az ihlet témáját, s intéz kihívást közönségéhez a meghirdetett estélyen.¹²⁷ Hasonló módon lép dialógusba Dosztojevszkij kritikai szövegében Katkov cikke és Puskin szépirodalmi műve: Katkov véleménynyilvánításában saját korának közfelfogást tekinti „közönségének”, s fejt ki álláspontját a normaszegőnek tekintett Puskinról. Maga Dosztojevszkij – válaszában mintegy az improvizátor szerepét felöltve – már Katkovot (és a kritikusokat) jelöli ki „hallgatóságnak”, s „védi meg” a költőt.

A kerettörténet és improvizációs rész viszonyához hasonlóan értékeli E. F. Vologyin a Nasztaszja Filippovna névnap estélyén szerveződő, a *Történetmondó hősök* A félkegyelmű cselekményvilágában című alpontban már említett történetmesélő játékot. Megállapítása szerint az „elbeszélés az elbeszélésben” nem pusztán az estély drámai tetőpontját előkészítő jelenetet hívja életre, hanem e struktúrát mint a 19. századra már kiüresedett formát Dosztojevszkij – e szervezőelvnek az európai gyökerektől való eltéréseivel – képes „visszahelyezni” történetmondó funkciójába. A puskinai tradíció – többek között: az *Egyiptomi éjszakák* – konstruktív használata képes megvilágítani a szereplők önértelmezésének hamisságát.¹²⁸

¹²⁶ Vö.: Штедтке, 1986.

¹²⁷ K. Städtke koncepciója szerint a cselekményes helyzet párhuzamából fakadóan a prózai (vö. az estélyel, illetve az improvizátor figurájának leírásával) és a lírai (vö. a Kleopátráról szóló poémával) részek között szűzsés párhuzam is kiépül. A prózai „kerettörténetben” elhangzó első improvizáció ugyanis a témaválasztás szabadságáról, az áruba bocsátott ihletről szól, míg az estélyen elszavalt második vers Kleopátra alakján keresztül az áruba bocsátott női szépség, szenvedély témájával újra megidézi az első szavalatot, illetve vonatkoztatja mindkettőt a valóságra, a 19. századi hivatásos költőre. Städtke tehát a prózai és a verses részeket egymással dialogikus viszonyban lévőeknek tünteti fel, nem pedig egymástól elkülönülő, hierarchikus struktúrába rendezett elemekként értékeli, vö.: Штедтке, 1986, 137–138. A prózai és lírai részek értékeléséhez, illetve a töredékesség problémájához hozzászóló, Dosztojevszkij kritikai megnyilvánulását alapul vevő véleményekhez ld. az *Egyiptomi éjszakákat* tárgyaló fejezet bevezetőjét.

¹²⁸ Vö.: Володин, 1985. A „petit jeu” más szöveg hagyományait is felidéz. A jelenet Rousseau *Vallomások* című művének kontextusában való vizsgálatához ld.: Feuer Miller, 1981, 177–

A szakirodalmi ismertetés *Történetmondás és intertextualitás* alfejezetét olyan ponttal zárjuk, amelyik Miskint Turgenyev *Rugyin* című regényének főhősével veti össze. Bár a *Rugyin* nem idéződik meg szövegszerű valóságában *A félkegyelműben*, azonban a Don Quijote-figura – amely mind Turgenyev, mind Dosztojevszkij életművében reflexió tárgyává válik – teszi lehetővé Miskin alakjának Rugyinra vonatkoztatását. Kroó Katalin önálló tanulmányt szentel a két regény e közös Don Quijote-i intertextusának, s a lovagi figurán keresztül a két regényhős poétikai alaképítésének hasonló vonásait is feltárja.¹²⁹ Cervantes figurája egyszerre tragikus és komikus, s ugyanezt a kettősséget őrzi a két regény főhőse is. A szerző megállapítása szerint Turgenyev regényében a pretextus e modalitáskettősségének megszüntetése megy végbe, amikor a szövegvilág poétikájában a főhős alakjával összefűződő ironikus modalitás megszüntetése, s ezzel párhuzamosan a lírai modalitás elmélyítése zajlik.¹³⁰

E jelentésháttérre vonatkoztatva a Rugyin–Miskin alakszemantikái párhuzampontokat¹³¹, elmondható, hogy *A félkegyelműben* is a komikus (vö. a herceg félkegyelműségével) és a „komoly” (vö. a főhős alakjának líraiságával, az ideálra törekvéssel) modalítások ütköztetése zajlik, s ez a témakifejtés szintjén Aglájának a Don Quijote- és a „Szegény lovag”-alakra vonatkozó eltérő értelmezéseinek konfliktusában ölt testet.¹³² Don Quijote alakjának kettős megítélése *A félkegyelmű*

181. A Nasztaszja Filippovna vendégei által tált „vallomásokban” a parodisztikus vonások kiemeléséhez ld. J. M. Lotman tanulmányát, vö.: Лотман, 1969. Ehhez kapcsolódóan, a Miskin alakjára vonatkoztatott rousseau-i szöveghagyomány (vö.: „természeti ember”) poétikai funkciójáról ld.: Слизина, 1987.

¹²⁹ Vö.: Kroó, 2003.

¹³⁰ Ennek részletezését ld.: Kroó, 2002, 288–313.

¹³¹ Ezek között említhetjük Miskin epilepszia előtti utolsó pillanatának jellemzését, az „élet legfelsőbb szintézisét” (305) amely a rugyini törekvés és beteljesülés gondolatkörével cseng össze, vö.: uo. 221. Miskin költői képei, amelyeken keresztül képes beszédpartnerének a lelki-szellemi tartalmat elővezetni, Rugyin alakjának költői természetét idézi meg, vö.: uo. 243. Mindkét hősrre jellemző az a szándék, hogy az örök eszményt a hétköznapi lét törvényei között megteremthesse, hogy egy pillanatban akár teljes életet is megfoghatóvá tegyen, vö.: uo. 255–256.

¹³² Ahogy a lány megfogalmazza: „ebben a versben olyan ember szerepel, aki képes eszményt teremteni, és ha egyszer megteremtette, tud hinni benne, ha pedig hisz benne, vakon fel tudja áldozni érte az egész életét [...] A költő bizonyára egyetlen rendkívüli figurában akarta egyesíteni egy magasztos, tiszta lelkű lovag középkori, plátói lovagi szerelmének egész óriási

poétikájában két külön, Miskinre vonatkoztatható intertextusként jelenik meg, amelyek a herceg alakjának lírai és ironikus megítélhetőségét egyúttal Aglaja nézőpontjával kötik össze: „azzal, hogy én akkor szavaltam önnek a »szegény lovagról«, meg akartam dicsérni valamiért, de ugyanakkor meg is akartam bélyegezni a viselkedése miatt, és be akartam bizonyítani, hogy mindent tudok” (588).

A Rugyin–Miskin alakanalógia ugyanakkor tágabb gondolatkörben, a lovagi tematika mint irodalmi-kulturális kontinuum kontextusában is vizsgálható, mely egyúttal az intertextualitás nézőpontjához tartozó elméleti kérdést is tisztázní igyekszik. Id. a fejezet bevezetéseként ismertetett *történeti intertextualitás* kategóriáját.¹³³ E gondolatot a mi szempontunkból megfogalmazva mondhatjuk: *A félkegyelmű* főhősére vonatkozó alakmegformálás poétikai történetének részét képezheti Puskin „Szegény lovagja”, valamint ehhez kapcsolódóan a lovagi irodalmi kultúra és Don Quijote alakja, amelyek – más intertextusok mellett – egymás átértelmezésével a hős lovag-alakként történő interpretációjának a kiteljesítéséhez is hozzájárulnak.

4. 3. Történetmondás és képszerűség

4. 3. 1. Kép és elbeszélés

Az elbeszélő szöveg képi jellegének vizsgálata elméleti síkon is felvethető: a verbális képi és nem képi kifejezősmód, a regényhős képszerű beszéde, valamint a regényszöveg metaforikus jellege – alapvetően szemantikai problémákként tárgyalhatóak.¹³⁴ A képi kifejezés problémája – a retorikusság és metaforikusság mellett – felmerül akkor is, amikor fiktív vagy ténylegesen létező képi alkotások narratív szövegbe ágyazódnak, illetve amikor a képiség reflexiója is beépül az

fogalmát; természetesen ez mind eszmény. A »szegény lovagban« ez az érzés már a legvégső fokig, az aszketizmusig jutott. [...] A »szegény lovag« ugyanolyan Don Quijote, csak nem komikus, hanem komoly” (336–337). Ugyanakkor e „komoly” költemény szavalása közben Aglaja mégis képes gúnyt üzni Miskinből, amikor a versben az A. M. D. betűket Nasztaszja Filippovna nevének kezdőbetűire cseréli.

¹³³ Ld.: Kroó, 2002, 13–17.

¹³⁴ Az irodalmi szöveg ikonikus jellegének kérdéséről röviden ld.: Orosz, 2003, 145–149.

elbeszélt történetbe. Az ekphrasziszon¹³⁵ keresztül nemcsak a vizuális jelenség szóbeli átfordíthatóságának a kérdése vizsgálható, hanem az ekphrasziszként megformálódó szövegrészlet történetmondásra alkalmas rendszerként való értelmezésére is lehetőség nyílik, valamint sor kerülhet a művészi kifejezés medialitására vonatkozó reflexióra is.¹³⁶

Az elbeszélő szövegbe ágyazott különböző típusú képekre hozunk most példákat *A félkegyelműből*.¹³⁷ Az első csoportba olyan képi vonatkozások tartoznak, amelyek a fiktív történettől függetlenül is konkrét festményként léteznek, s egyúttal az intertextuális rendszert szervező elemként is értelmezhetőek. Amikor Miskin Alekszandra „gyönyörű és nagyon bájos” (105) arcát Holbein drezdai Madonnájához¹³⁸ hasonlítja, az utalás metaforikus szerepet kap, és helyettesíti a lány alakjának az elbeszélő részéről történő részletesebb leírását. Ekkor az olvasó – Holbein Krisztust ábrázoló alkotásával szemben – olyan képi alkotással szembesül, amely nem jelenik meg az eseménykibontás szintjén.

Találkozhatunk olyan képpel is, mely a fiktív történeten belüli képi utalásként funkcionál, s ez alkalmat adhat arra, hogy a művészi ábrázolás általános problémája a

¹³⁵ A képleírás nem pusztán a narrációt függeszti fel és helyettesíti, hanem a kép szöveg segítségével történő imitációja. Olyan, a narratívát kiegészítő interpretáció, amely a szövegbelső világban poétikai funkcióval bír – így, például előrevetítheti a cselekményvilág egyes elemeit. Az intermedialitás problémakörébe helyezett ekphraszisz ugyanakkor az intertextuális folyamatba bekerülő nyelvi megnyilvánulást jelent: a képet leíró szöveg nem megkettőzi, hanem megalkotja a képet, vagyis a kép referenszévé a szöveg válik, vö.: Jenny, 1996. Elemzésünk szempontjából mindez azt mutatja, hogy egymástól nem választható el élesen az intertextuális poétikán, illetve a vizualitás nyelvi eszközein keresztül megvalósuló történetmondás.

¹³⁶ Az ekphrasziszon keresztül általában a narratológiai beállítottságú képelemzések tapasztalatahoz ld. a *Narratívák I.* kötet tanulmányait, vö.: Thomka Beáta (szerk.). *Narratívák I. Képleírás. Képi elbeszélés.* Budapest, 1998. Az irodalomtudományi russzisztikában az ekphrasziszhoz kapcsolódó legfrissebb kutatásokhoz ld. a Leonid Heller szerkesztette tanulmánykötetet. Vö.: Геллер, Л. (ред.). *Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума.* М., 2002. Ld. továbbá e kötetben található meghatározásokra és értelmezésekre való hivatkozásokat *A félkegyelmű* vizuális poétikáját érintő írásokat is átfogó tanulmánygyűjteményben: Хан, А. – Херени, Ж. *Studia Russica. XXI. Литература и визуальность.* Budapest, 2004.

¹³⁷ A tipológiai felosztáshoz vö.: Orosz, 2003, 175–201. Kondor-Szilágyi Mária Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszéléséhez kötötten rendszerezi a képi megjelenítéseket, vö.: Kondor-Szilágyi, 2004.

¹³⁸ Holbein 1525–26 között készítette a Jakob Meyer polgármester családját ábrázoló festményt, amelynek másolatát látta Dosztojevszkij a drezdai képtárban, vö.: Достоевский, 1974 (9), 434.

metaszöveg síkján kerüljön elő. Elemző nézőpontunkból fontosnak mutatkozik, hogy a fiktív kép a történet elemévé válhat úgy is, hogy a cselekmény elemeit sűrítve ábrázolja, annak rejtett elemeire mutat rá, illetve megjósolhatja azokat. A főhős Nasztaszja Filippovna sorsát fényképének hosszas nézegetése közben próbálja megérteni-értelmezni maga számára, s közben arra a következtetésre jut, hogy Rogozsin „egy hét múlva talán meggyilkolná” (51) a hősnőt.¹³⁹ Ekkor úgy tűnik, hogy a herceg még jövőmondásra is képes, bár e képessége erősen a múltjára támaszkodik: történeteinek keresztül a múltból a jellel állít párhuzamba eseményeket, amelyek alapján mintegy „előre látja” a jövőt. Mégis joggal merülhet fel a kérdés: miként tud ő jósolni a fénykép alapján, amikor nincs is igazán tapasztalata, hiszen Svájcban gyermekek közt, a világtól gyakorlatilag teljesen elzárva élt?¹⁴⁰

Külön típusként tárgyalhatók azok a képek, amelyeknek a fiktív történeten belül sincs létmódjuk – a bevezető részben már említettük Miskin Adelaida számára ajánlott, a kivégzés előtti pillanatokat megörökítő képét, valamint Nasztaszja Filippovna elképzelt képét Krisztusról.¹⁴¹ Itt utalunk a bevezetőben már említett fontos gondolatra, mely szerint az eseménytörténet síkján e két meg nem jelenő műalkotást a történetmondás problémájához kapcsolhatjuk, hiszen általuk egy-egy hős története jelenítődik meg, illetve történetként felfogható részek kísérik őket. A képiség jelentését hordozó elemek szemantikai integrációja úgy megy végbe, hogy bizonyos egyéb narratív elemekkel kerülnek referenciális viszonyba. Ahogy szoltunk róla, Nasztaszja Filippovna Jézust kisgyermekkel ábrázoló, elképzelt alkotása a herceg által

¹³⁹ S e gondolata később is visszatér, amikor Rogozsinnal beszélget: „ő okvetlenül elpusztul melletted. Te is elpusztulsz... talán még inkább, mint ő” (281).

¹⁴⁰ Mindez arra utal, hogy a miskini történetmondás valamilyen sokkal „ősbíbb” tudásból táplálkozik, amely még saját múltján is túlmutat. Ezért érezheti úgy a főhős a Nasztaszja Filippovnával való első találkozásakor, hogy mintha már látta volna őt, sőt ugyanez az érzés lepi meg az asszonyt is. Amikor Nasztaszja Filippovna látogatást tesz Ivolginéknál, a következő kérdést intézi a herceghez: „De honnan tudta, hogy én vagyok? Hol látott már ön engem? De csakugyan: mintha én is láttam volna már valahol” (144). Majd erre reflektál a főhős: „Én is, mintha láttam volna már valahol. [...] Mintha láttam volna valahol a szemét” (145).

¹⁴¹ Ez egyúttal nem jelenti azt, hogy e „képeknek” ne lenne modellje a valóságban. Miskin elgondolt képének hangsúlyos momentuma a kereszt és a fej (ld.: 90). Dosztojevszkij Bázelen látta Hans Fries 1514-es alkotását, amely Keresztelő Szt. János fejvételét jeleníti meg, s amelynek leírását az író végső soron a regény főhősnének szájába adja, vö.: Достоевский, 1974 (9), 433.

megidézett „Krisztus legfőbb eszméjét” (298) fogalmazza képileg újra. A kivégzésre váró elítélt utolsó éjszakájáról, majd a vesztőhely felé vezető útról szól a herceg elbeszélése, s a kivégzés előtti pillanatot ajánlja lefesteni, azaz átfordítani az örökkévalóságba. A pillanat illetén teljessége később Miskin egy másik képszerűen elmondott történetén keresztül tételelesen is megfogalmazódik: öt perc egy teljes élettel is felérhet.

4. 3. 2. *Holbein képe és egyéb képi alkotások*

A félkegyelmű kiemelt képi alkotásának tekinthető Holbein-képet a cselekményben korábban előforduló vagy megidézett képek – Holbein Madonnája, a Japancsin-család házában függő Uri kanton látképe – mint esztétikai élményt készítik elő, a hozzá kapcsolt gondolati tartalmak megjelenését, a morális-etikai élményt pedig Miskinnek a halálaitélről szóló történetei vezetik fel. *A krisztusi gondolat „ elvesztése ”* a témakifejtés szintjén ezután is több helyen felmerül – ld. Japancsina kirohanását a nihilisták ellen, Lebegyev Apokalipszis-értelmezését és az emberevőről szóló történetét, Ippolit saját maga számára készített halálos ítéletét –, így ezek az eseménytörténeti részletek természetessé teszik az olvasó számára a képpel való másodszori szembesülést is. Röviden ismertetünk olyan véleménykifejtéseket, amelyek más-más kontextusban vizsgálják a műalkotást, ám valamilyen módon a történetmondás eszközeként értékelik azt.¹⁴²

Julia Kristeva a festményt alapvetően Holbein személyének élettörténeti, illetve korának kulturális kontextusában vizsgálja. Véleménye szerint a mű a hit végső határához vezet el szemlélőjét, s azt a meghasadt pszichológia állapotot szimbolizálja a halott Krisztus alakján keresztül, amely – ahogy ez Miskin figurájában is kifejezésre

¹⁴² Jelezzük ugyanakkor, hogy nem foglalkozunk Holbein képének poétikai funkciójához kapcsolódóan az ikonértelmezések vallásfilozófiai–kultúrtörténeti aspektusát bevonó interpretációkkal, ehhez ld. Valerij Lepahin tanulmányát, vö.: Лепахин, 2000. A Dosztojevszkij-regények képleírásainak tipológiájához ld. a kutató 2007-es konferencián elhangzott előadását, vö.: *A Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság 13. konferenciája*, 2007, 120–121.

jut – az egyén individualizációs folyamatának szükségszerű velejárója (vö. a „magárahagyatottság kompozíciójával”).¹⁴³

Victor Stoichita az ekphraszisz nézőpontjából teszi vizsgálat tárgyává Holbein képét, amikor megállapítja, hogy Ippolit képrecepciója közvetített befogadás, hiszen a hős inkább arról számol be szemlélődése közben, amit tud, s kevésbé arról, amit lát. A Jézus-figura Ippolit által megfogalmazott interpretációja a kép kánonoktól való eltérését emeli ki, hiszen a halott arca nem szép. A tanulmány szerzője az ippoliti képleirást¹⁴⁴ a regénynek és Dosztojevszkij bázei élményeinek együttes kontextusában vizsgálja, s jut el ahhoz a következtetéshez, hogy a *Halott Krisztus* mint képtípus – az ortodox neveltetésű embert irritáló képnyelve, kiállítás módja miatt – esztétikai kategóriát jelöl. A másolat az isteni eszmény eltorzulását fejezi ki, s ez a cselekményben előrevetíti Miskin sikertelen küldetését. Az isteni eszményben való kételkedés a beteg diák alakját Miskinével fűzi össze a kétely motívumán keresztül, amelyre a hős képértelmezése irányul: „hogyan hihették egy ilyen holttest láttán, hogy ez a vértanú feltámad?” (554).¹⁴⁵

A képi alkotás elbeszélői funkciójának vizsgálatához csatlakozik V. V. Boriszova is, aki a kép és történet összekapcsolásáról szóló tanulmányában a herceg látással kapcsolatos képességét emeli ki, amelynek segítségével a hős vizuális alkotásokat emblémává tud változtatni. A regény elején a – majd később többszörösen megjelenő – haláláraitéltés vizuális megfogalmazásából Miskin egy szemantikailag terhelt emblémát készít (vö.: „a kereszt és a fej: ez a kép”, 90), amelyen keresztül képes a haláláraitélt egyedi sorsa mögé látni, s a bizonyosság krisztusi – általános

¹⁴³ Ld.: Kristeva, 1998.

¹⁴⁴ Magát a képleirást tartalmazó *Nélkülözhetetlen magyarázatot* is Holbein festményére reflektáló narratív részként értelmezte a 2007-es konferencián elhangzott előadásában Carol Apollonio Flath, vö.: *A Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság 13. konferenciája*, 2007, 80. Azok a gondolatok, melyeket Miskin a születésnapját ünneplők körében fejt ki, a feltámadást megkérdőjelező elképzelések, a Holbein-kép értelmezésével is összekapcsolt haláláraitéltés témáját idézik, miközben a diványon elalvó tüdőbeteg diák a festményen ábrázolt, kiterített Krisztus alakjára utal vissza, így vallomása a vizuális formával adekvát narratív egységként értékelhető.

¹⁴⁵ Vö.: Stoichita, 1998.

érvényű – kínját felfedni.¹⁴⁶ A kép az emblemikus tulajdonsággal felruházva képessé válik a cselekményes aktualizáció előtt a herceg viselkedését motiváló belső tapasztalatokról tudósítani. Rogozsin gyilkossági kísérlete, Nasztaszja Filippovna vizsgálata, majd a Rogozsinnal való virrasztás az asszony holttesténél mind olyan cselekményes elemek, amelyek – a miskini emblémán keresztül – a hősöket a halálraítélt helyzetében értelmezik, akik sorsába a herceg nem tud beleavatkozni, csak szenvedni tud értük.¹⁴⁷

4. 3. 3. Vizuális motívumok a történetekben

A szakirodalmi ismertetés utolsó pontjaként *A félkegyelmű* vizuális kontextusának vizsgálatáról szólunk, amely részben a regényben megjelenő konkrét vagy elképzelt képi alkotások elemzésén keresztül valósul meg.¹⁴⁸ A megelőző alpontban idézett ekphraszisz narratívát kiegészítő, történetmondásra alkalmas rendszerként való felfogása mellett Małgorzata Świdarska értelmezésében a fogalom olyan eszközként jelenik meg, amely a főszereplő elidegenítését szolgálja. Az alapvetően hermeneutikai

¹⁴⁶ Amikor Miskin erről a kivégzésről mesél Japancsinéknak, Dosztojevszkij személyes tapasztalata mellett Victor Hugo *Egy halálraítélt utolsó napja* (1829) is szövegforrásként kínálkozik, vö.: Достоевский, 1974 (9), 430, 433, 449. A francia regény Dosztojevszkij aranykor-ábrázolásának kontextusában történő vizsgálatához, ezzel összefüggésben a halál előtti *utolsó pillanat* motívumának szemantizálásához ld.: Kroó, 2007, 216–228.

¹⁴⁷ Vö.: Борисова, 2004. E „jósló” funkció pedig Holbein képétől, a művészettől visszavezet a herceg alakjához, aki mintha a jövődömondás képességével rendelkezne, amikor Nasztaszja Filippovna, illetve Rogozsin sorsáról nyilatkozik.

¹⁴⁸ Irodalom és vizuális kifejezési formák összefüggéséhez ld. a már többször említett *Studia Russica XXI.* kötetének tanulmányait, vö.: Хан – Хетени, 2004. A regény tárgyi világa, a táj ábrázolása is vizsgálható e gondolkör jegyében. Rosanna Casari Rogozsinék családi házáat hozza példaként, amely a kereskedő-lét (ehhez ld. Roland Opitz a hősök tragédiáit a kapitalizálódó társadalom értékviszálgásával összekötő értelmezését, vö.: Опити, 1980) olyan jegyeit viseli magán, amelyről Miskin egyből megismeri az épületet. A kereskedőhöz köthető tér mint sajátos kronotoposz értékelését, s a hős alakjegyében a megőrzés gondolatával való összekapcsolódását ld.: Казарн, 1988. A kutató a 2007 nyarán elhangzott előadásában a tájleírás sajátosságát emelte ki, amelyet a hősök alakjegyével, a természetet ábrázoló képi alkotások szemlélésével, illetve a természethez kapcsolódó belső kép megalkotásának a képességével összefüggésben, mitopoétikai irányultságú nézőpontból vizsgált, vö.: *A Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság 13. konferenciája*, 2007, 62–63. R. Casari megállapítása szerint az ábrázolás tárgyaként gyakran megjelenő víz, fény és föld a természet eredendő harmóniájához kapcsolt ideális létezés motívumvariánsainak tekinthető. E motívumok a *telfesség* szemantikájának kibontásában vesznek részt.

megközelítésű interpretáció szerint a képi alkotást kísérő történetek vizuális motívumai az orosz kultúrában idegen elem ábrázolásának variánsaiként értékelhetők. Ez pedig a miskini alak poétikájához kötöten Dosztojevszkij ideálkeresését testesíti meg, amely a hit elvesztésétől szenvedő Rogozsinnal szemben formálódik meg – ahogy maga az ekphraszisz is „idegen elemként” jelenik meg a cselekményt kibontó szövegrészben.¹⁴⁹

Amellett, hogy Miskin egy-egy történetében a fontos gondolatok képi alakban jelennek meg, a főhős vizuális megfogalmazások összehasonlításán keresztül képessé válik olyan tapasztalat átélésére, amelyre egyébként nem lenne lehetősége. Idézzük fel újra a halálraítéltség gondolatkörének vizuális megfogalmazását, melyet a regényben kivégzés-történetek közvetítenek, s amely bizonyos értelemben Miskinnél mégis a továbbélés gondolatához kapcsolható:

„a közelben volt egy templom, és a székesegyház tornya, aranyozott teteje tündöklött a ragyogó napfényben. Emlékezett arra, hogy roppant makacsul nézte ezt a tetőt, meg a róla visszaverődő, szikrázó sugarakat; nem tudott elszakadni ezektől a sugaraktól: úgy tetszett, *ezek a sugarak – az ő új természete*, és három perc múlva valahogy egybeolvad velük” (83).

Ezek ugyanazok a fénysugarak, amelyek a rohama előtt a hősnek az élet hétköznapi túl lévő tartományát világítják meg, s ugyanakkor annak mélységét is érzékeltetik:

„elméjét, szívét rendkívüli fény világította be. [...] a legmagasabb rendű életérzésnek és öntudatnak, tehát a *legmagasabb rendű létnek ezek a felvillanásai és fénysugara nem egyebek, mint betegség*, a szabályszerű állapot felborulása, ha pedig ez így van, akkor ez egyáltalán nem valami magasabb rendű lét, hanem épp ellenkezőleg, a legalacsonyabbhoz kell sorolni” (305).

Emlékezzünk a hercegnek svájci életéről, boldogságkereséséről szóló elbeszélésére, amelyben új életéhez az ég és föld összeérésének vizuális képe kapcsolódik:

¹⁴⁹ Ld.: Świdarska, 2004.

„ha elindulok, és sokáig-sokáig, mindig egyenest megyek, és eljutok addig a vonalig, ahol *összeér az ég a földdel* meg még azon is túl, ott majd megoldódik minden rejtély, ott majd mindjárt *új élet* tárul elém” (81).¹⁵⁰

E motívum később Nasztaszja Filippovna Jézust ábrázoló, képzeletbeli festményét leíró levelében bukkan fel újra:

„Krisztus a messzeségbe, a *látóhatárra* néz; tekintetében egy gondolat pihen, olyan nagy, akár az *egész világ*; arca szomorú. [...] *A nap lemenőben van...*” (617–618).¹⁵¹

A hősnőhöz azonban nem csak a fenti képi alkotás köthető, ő maga ugyanis a regényben ábrázolás tárgyaként is megjelenik. A. M. Burov megállapítása szerint Miskin Nasztaszja Filippovna fényképét szemlélve – az Alekszandra arcán észrevett „titkos bánat” (105) értelmezésének hátterén – próbálja felfedni annak a *szenvedélynek* a mibenlétét, amely a női hős egy múltbéli pillanatának ábrázolásán keresztül a szereplő jövőjére utal.¹⁵² A herceg a fénykép segítségével kimerevített pillanatot képes újraértelmezései (s személyes találkozása alkalmával kínálkozó összehasonlítása) révén „kitágítani”: Nasztaszja Filippovna „arcai” mögött Miskin

¹⁵⁰ Dosztojevszkij egy másik regényében, *A Karamazov testvérekben* az *összeérés* motívuma matematikai kontextusból eredeztethető, vö. Ivánnak a világról alkotott képzetével, amelyet Aljosának fejt ki: „ma is akadnak [...] akik kétségbe vonják, hogy [...] az egész lét csakis az euklideszi geometrián épülne fel, sőt arról merészelnék álmódzni, hogy az a két párhuzamos vonal, amely Euklidesz szerint semmi szín alatt sem találkozhat a földön, valahol a végtelenben talán mégis találkozik”, ld.: Dosztojevszkij, 1982, I, 348. A „végtelen” gondolatkörével összefüzdő nemeuklideszi geometrián keresztül az *összeérés* vizuális motívuma a költői jelentéskifejtés síkján a hősnek a belső egység megteremtésével való viaskodására vonatkozik, vö.: Solti, 2005.

¹⁵¹ Ez utóbbi vizuális motívum, az *alkonyi nap fénysugara* Dosztojevszkij egész életművét végigkíséri. A szakirodalomban Kovács Árpád például *A Karamazov testvérekben* Aljosa alakjához kapcsoltan vizsgálja a „ferde fénysugár” szemantikai komplexumát, a személyes értelemképzés folyamatában értelmezve azt, vö.: Kovács, 2004, 259–267. A vizuális motívumhoz már képi alkotást köt a regényszöveg *A kamasz hőse*, Verszilov esetében. A hős látomásában a – Claude Lorrain *Acis és Galathea* című festménye elemeként – megjelenő *fénysugár* a személyes beszédmód képződésének narratív történetével kerül összefüggésbe, vö.: S. Horváth, 2002, 139–147.

¹⁵² Vö.: Bypob, 2004.

számára átélhetővé válik az egzisztenciális tapasztalatként hiányzó élmény. A hősnő *szenvedélye-szenvedése* mint lelki tartalom a fényképen „fizikai” formában fejeződik ki, s ez utána a szemlélőjében, a hercegben ismét „belső” képpel kapcsolódik össze, amikor reflexió tárgyává teszi az arcképet.¹⁵³

Ugyanakkor nem kizárólag gondolatok nyerhetnek vizuális megfogalmazást, hanem – A. B. Krinycin értelmezése alapján – bizonyos képi formák, a hangsúlyosan ábrázolt *arc* és *szempár* segítségével is kiközvetítenek egy-egy gondolatot. Nasztaszja Filippovna fényképének szemlélése közben Miskin a *szépségről* és a *megváltásról* gondolkodik, Adelaidának ajánlott képtémájában az elítélt arca mögött *sorsának ábrázolása* jelenik meg fontos gondolatként, míg Rogozsin apjának portréjában a *szenvedélyt* emeli ki a herceg. A Holbein-képen ábrázolt Krisztus megkínzott arcához és üveges szeméhez az elbeszélő mellett már Ippolit kapcsol történetet, s ekkor (ahogy korábban Miskin esetében a Rogozsinnál tett látogatáskor) a *kételey* gondolata idéződik meg, míg Nasztaszja Filippovna korábban bemutatott elképzelt festményén a *teljes világ átfogásának* gondolata-megélése tűnik elő a krisztusi szempár mögül.¹⁵⁴ Ekként a *látás* képessége a szereplők általános jegyeként azonosítható, s egyúttal értelmező aktusként fogalmazható meg. A vizuális formával való ismételt találkozás pedig az értelmezést is történeti keretbe helyezi.¹⁵⁵

A disszertációhoz kapcsolódó, témaspecifikus szakirodalom ismertetése után a következő fejezetben a „Szegény lovag”-alakot közelítjük meg a puskini pretextus segítségével, melynek eredeti kontextusát is igyekszünk feltárni. A figurának a költő saját életművén belüli történetiségét is számba véve, a történetmondást annak

¹⁵³ Ld.: „a herceg szenvedélyesen szeresse ezt a nőt – csaknem elképzelhetetlen” (311).

¹⁵⁴ Ez a gondolat csak egy pillanatra korlátozódik, ahogy rohama előtt a herceg is csak egy pillanatra lehet részese a teljes élettel felérő, magasabb rendű létszférának. E témának *A félkegyelműre* vonatkoztatott részletezése nélkül egyelőre csak jelezzük, hogy a *teljesség* motívumának a halál előtti *utolsó pillanat* időszemantikái vonatkozása Dosztojevszkij *Ördögök* című regényében azzal az aranykor-toposszal kapcsolódik össze, amely – ahogy *A kamaszban* – a Lorrain-kép vonatkozásaként merül fel, vö.: Kroó, 2007, 200–216.

¹⁵⁵ Így, például Nasztaszja Filippovna fényképe először az elbeszélő leírásában jelenik meg, majd ezt követően fűződik vele össze Miskin értelmezése a szenvedésről. A fénykép másodszori megtekintésekor már a „különös szépség” (110) gondolata jellemzi a herceget, aki ezután megcsókolja a képet. Első találkozásukkor a főhős már az asszonyról saját maga által alkotott belső képére reagál: „Mintha láttam volna valahol a szemét [...] Talán álmomban” (145), vö.: Криницин, 2001.

újramondása felől vizsgálhatjuk. Így válhat a miskini alakpoétika a puskini lovag-alak értelmezőjévé.

II. FEJEZET

MISKIN ÉS A „SZEGÉNY LOVAG”

Az előző fejezetnek a disszertáció célkitűzéseire vonatkozó alpontjában a főszereplő poétikai alakjának felépítését a *történet* és *történetmondás* kérdésével kötöttük össze. Visszautalunk arra a megállapításra, mely szerint a miskini cselekményes történet értelmezésébe beépülő, az intertextuális figurához köthető történet az eseménytörténeti ábrázolás alapján fogható történet szemantikai határát lényegileg tágítja ki. Ennek kibontakoztatásához elengedhetetlen, hogy megjelöljük a szereplői alakot a metaforikus történet szintjén. Ebben a fejezetben egy fontos Puskin-szöveget vizsgálunk, amely a főhős alakjában megjelenő „lovagi” vonás értelmezéséhez úgy járul hozzá, hogy a „Szegény lovag”-figurát a szemantikai szűzsékbontás alapelemeként azonosítja. A regényszöveg *történetmondásának* e módozatát számbavéve egyrésztől feltárul a miskini *lovagság* Nasztaszja Filippovna irányában megnyilvánuló poétikai jelentéskifejtésének a története. Másrészt, a lovag-alakszerepet Rogozsinra vetítve, a regényszöveg maga is részt vesz a metaforikus történet *értelmezésében*. Ennek felfejtéséhez először külön fejezetben foglalkozunk Puskin alkotásával. Még ezt is megelőzően azonban röviden visszautalunk azokra az eltérő szempontokra, melyek alapján különböző megközelítési irányokat vázoltunk *A hős alakja konkrét irodalmi szövegek fényében* alpont alatt.

Az ismertetett tanulmányok kifejtése alapján az *Élt a földön...* kezdetű Puskin vers a *történetmondás* tágan értelmezett gondolkörébe illeszthető. Az idetartozó és említett megközelítések közül nem mindegyik korlátozódik *A félkegyelmű* jelentésvilágának a síkjára, vö. ismételten Sz. A. Fomicsevnek azon véleményével, mely a pretextust a miskini alakformáláshoz kapcsolt keletkezéstörténeti vetület kibontásának eszközeként jelöli meg, illetve P. E. Fokinnak azzal a meglátásával, mely – már a Dosztojevszkij-életmű kontextusában – a Puskinhoz való viszonyulás történetének kifejtését öleli fel.

A *félkegyelmű* cselekményvilágára rávetített „Szegény lovag”-figura vizsgálatát célzó elgondolások közül a regényi történet szimbolikus síkjának kibontási eszközeként értékeli a költeményt G. G. Jermilova (ld. ismételten a krisztusi megváltás történetébe illeszkedő, a világban elbukó keresztény szellemi tartalom megjelölését). Némileg hasonlóképp, a metaforikus történet kibontásának eszközeként értékeli Puskin szövegét T. A. Kaszatkina, amikor a ballada lovag-alakjához kapcsolt ábrázolásjegyek mögöttes – bizonyos szöveghagyományok – kontextusainak a jelentéspotenciáljára összpontosít. Az ezen keresztül realizálódó történet fényében szólaltatja meg Dosztojevszkij szövegét.

Nem feledkezhetünk el azonban arról, hogy Aglaja szavolata maga is alakértelmezés, hiszen a szemében ideálként létező lovagkor hőseként próbálja megítélni a herceget, mégpedig kettősen, hiszen az áldozathozatalt az önmegalázással kapcsolja össze – ld. ismételten a pajzson szereplő *A. M. D.* betűk cseréjét, a szavaltatban egyszerre kifejezésre jutó dicséretet és gúnyt. Ehhez hasonlóan Miskin lovag-alakként történő értékelése nemcsak a hősnő, hanem az olvasó számára sem lesz egyértelmű, – emlékezzünk csak a herceg alakjához (is) kapcsolt komikus modalitás megjelenésére. Alapvető vizsgálatunk annak felderítésére irányul, hogy a cselekmény síkján e nem mindig tisztán megítélhető lovagi minőség milyen szemantikai tartalmak hordozójává válik *A félkegyelmű* jelentésvilágában, valamint annak tisztázására, hogy mi módon vállal szerepet Puskin verse a regényszövegre vonatkoztatott *poétikai történetmondásban*.

1.

PUSKIN: JELENETEK A LOVAGKORBÓL

E vizsgálathoz először Puskin művéhez fordulunk, mégpedig a költemény azon formájához, amelyet az 1835-ben írt *Jelenetek a lovagkorból* című, befejezetlenül

maradt dráma szövege tartalmaz.¹⁵⁶ Puskin, fennmaradt jegyzetei alapján tudhatóan, a drámai alkotás hősének, Bertholdnak a figurájába Berthold Schwarznak – a hagyomány szerint a puskapor feltalálójának – az alakját vonta be, majd az eredeti elképzeléséhez viszonyított eltéréssel Berthold alakjáról Franz alakjára tette át a hangsúlyt. A német nyelvterületen játszódó történet főhőse, Franz – elhagyva kereskedő apját – a lovag Albert szolgálatába szegődik. Ám miután ura elűzi őt maga mellől, lázadást szít a vazallusok között. A drámai alkotásban a sikertelen felkelés után, már a lovagok fogságában hangzik el Franz szerzeménye, az a vers, amelyet *A félkegyelműben* Aglaja szaval el közönségének.¹⁵⁷

1. 1. A lovagi költészet mint szolgálat

Puskin a lovagi középkort megidéző drámájához elengedhetetlen a kor lírai költészetének vázlatos áttekintése, hiszen Franz mint költő nyilatkozik meg a drámai cselekmény végén. A provanszál gyökerű udvari költészet művelői, a trubadúrok (szó szerint: „kitalálók”) merev szabályok szerint írtak a szerelmi „társasjátékról”.¹⁵⁸ Dalaikat énekelve adták elő, a melódiát is maga a költő szerezte. A lovag által választott hölgy mint magasabb rendű lény jelenik meg a költészetben – a vallásos költészet madonnája tölt be hasonló funkciót –, akinek szépségével csak finomsága, erényessége, műveltsége vetekszik. Ez a szerelmi kapcsolat kifinomult, szemben a primitívnek tartott „érzéki szerelemmel”. A hódolat tárgya előkelő származású férjes asszony, következésképp a szerelem titkos, a hölgyet nem szabad megnevezni, s a

¹⁵⁶ A költő 1835-ben vetette papírra a végül is befejezetlenül maradt drámát, amely közvetlen kapcsolatban állt azon munkájával, amelyben a francia forradalom történetét készült feldolgozni. A drámai alkotásban szereplő két dal közül az első tehát saját versének átdolgozása, a második pedig egy skót dal fordítása, vö. B. V. Tomasevskij akadémiai kiadáshoz fűzött kommentárjával, ld.: Пушкин, 1978 (5), 513–515, 525–526. A ballada teljes szövege Puskin életében a cenzúra miatt nem jelenhetett meg, Annyenkov 1855-ös kiadásába is csak a rövidített változat került be. A kutatástörténet nem tisztázta egyértelműen, ismert-e Dosztojevskij a teljes változatot, bár valószínűsíthető az erre adható pozitív válasz, ld.: Касаткина, 2004, 166–167, illetve Сливкин, 2003, 84.

¹⁵⁷ Oroszul ld.: „Жил на свете рыцарь бедный...”, Puskin alkotásainak sorában: Пушкин, 1977 (3), 113–114.

¹⁵⁸ A trubadúrok formaképző tevékenysége Puskin érdeklődését is felkeltette, vö.: Puskin, 1981.

lovag kötelessége eme titok megtartása. A trubadúrköltészetben fontos szerep jut az álmoknak, látomásoknak, amelyek – a valóságos világ mellett – egy olyan fiktív világot hoznak létre, melyet a lovag kesergései, szenvedése, várakozása töltenek meg. A hölgy és lovagja hűbéri viszonyban állnak egymással (a valóságban a trubadúrt általában hűbérúri kapcsolat fűzte a Szépséges Hölgy férjéhez). A lovag felajánlja szolgálatait, s feltétlen engedelmességgel tartozik választott hölgyének, aki megjutalmazhatja szolgálataiért, viszonzhatja érzelmeit. A trubadúrszerlem lényege nem a reménytelenség, hanem a távolság. A költészet szerelmi szolgálat, a szerlem minden lovagi tett gyökere, a legmagasabb erkölcsi érték. Német nyelvterületen a minnesängerek („szerelmi dalnokok”) folytatják a trubadúrtadíciót. A szerlem dalnoka jámbor keresztény is, s a keresztes lovagban a test és a szív viszálykodik egymással; költészetének a nő és az Isten szolgálata közötti ellentét a fő témája.¹⁵⁹ A lovagkori értékrendben tehát a meghatározó a *szolgálat*, ily módon a korszak szerelmi lírájában is kulcsszó a választott hölgy szolgálata.

1. 1. 1. Szolgálat: a trubadúr-státus költői értelme Puskin drámájában

Először tehát Puskin drámai alkotásához fordulunk, amelyből ténylegesen származik *A félkegyelműben* az Aglaja szavalataként megismert szövegrészlet. A mű cselekményvilágában egy alapvető oppozíció rajzolódik ki: a *kereskedői szellem*, amelyet a drámában az apa, Martin képvisel, s az ezzel szemben álló *lovagi létforma*. Ez utóbbi fogalom azt az idealizált lovagi életet jelenti, amelyre Franz vágyik, s amely szemben áll apja felfogásával. Az apai léttel ellentétes eszményt mutat fel a tudóslélet képviselő Berthold is. A kereskedői létformát Franz a szabadság, a mozgás lehetőségének a hiányával jellemzi, míg a lovagsághoz éppen ezek ellenkezőjét kapcsolja.¹⁶⁰ A *mozgás* tematikusan is megjelenik a műben, hiszen Berthold a *perpetuum mobilet* keresi, jöllehet éppen ő található az örök mozgás állapotában,

¹⁵⁹ Vö.: Halász, 1971, 83–102; Szerb, 1973, 192–199; Пуришев, 1974.

¹⁶⁰ Vö.: „а рыцарь – он волен как сокол... / он никогда не горбился над счетами, он идет прямо и гордо, / он скажет слово, ему верят”, ld.: Пушкин, 1978 (5), 393. A szöveghelyeket oroszul adjuk meg, a mű magyar fordítása (vö.: Puskin, 1949) kulcsmotívumok esetében eltávolít az orosz nyelvű szöveg jelentéskibontásaitól.

hiszen mindig új kísérletbe fog. Az apa értékrendjében a kereskedőléthez kapcsolódik a pénz, az erő és a tisztelet, míg a fiút a tétlenség jellemzi, sőt, az apa szemszögéből a Franzcal egy értékrendet képviselő Bertholdnál is hasonló minőségeket lelhetünk fel.¹⁶¹ A szerzetes utolsó kísérlete egy csekélység miatt nem sikerül, s a kifejezés orosz töve a *tett*, *dolog* jelentését közvetítő szóhoz utal (vö.: „безделица”¹⁶²), ami előkészíti a *tett* eltérő jelentésaspektusainak kibontását. A *tett* (vö.: *дело*) egészen mást jelent az apa és mást a fiú értelmezésében. A kereskedő-szellemiség a konkrét, „külső” (szociálisan meghatározott, a kereskedőléthez illeszkedő, vagy a lovag és hűbérese viszonyának megfelelő) tevékenységként értett tettben ölt testet, amelyhez egyúttal korlátozott mozgástér járul.

Ha a kereskedő-létforma „külső” tevékenységen keresztül fejezhető ki, akkor a „lovagi élet” etikai-esztétikai lényegével a „belső” tevékenység, a művészi létre jellemző alkotó cselekvés hozható összhangba. S ez az a *tett*, amelyhez a hős eljut a dráma végére: kiváló trubadúrköltővé válik. Franz cselekményben is megjelenített útja tehát nem más, mint az egyik fajta *tettől* (az apai értékrendben, a kereskedő mentalitás szerint meghatározott tényleges tevékenységtől, illetve a fiú esetében ennek hiányától) egy másfajta *tettig*, a művészi alkotásig (a szó *tettéig*) való eljutás.¹⁶³

Franz Albert szolgálaként sem tudja ellátni kötelességét, lázadását is leverik, azonban a lovagoknak mégis saját szerzeményét adja elő. A *tett* motívumától nem választható el a *szolgálat*, hiszen Franz arról panaszkodik, hogy bár fegyverhordozónak szegődött el, mégis szolgává vált.¹⁶⁴ Korábban ugyanis a lovagi életben éppen a szabadság tetszett a hősnek (ld.: „волен как сокол”), de kiderül számára, hogy ez a szabadság csak látszólagos, ugyanúgy kötöttségekkel kell megküzdenie, mint korábbi élethelyzetében. Sőt, a cselekmény végére „örök szolgálatra” kényszerül, hiszen a várbörtön foglya marad élete végéig. A *szolgálat* motívumához való alakkapcsolódásának poétikai keretein belül azonban Franz a

¹⁶¹ Vö.: „Вон и другой сумасброд”, ld.: uo. 387.

¹⁶² Vö.: „опыт не / удался от безделицы”, ld.: uo. 388.

¹⁶³ A szó és a *tett* összefüggésének poétikai leírásához a *Rugyin* esetében ld.: Kroó 2002, 67–90. E problémakör mentén is feltárhatók a *Rugyin*–*Miskin* alakszemantika párhuzampontjai, ld. ismételtlen a két hős alakanalógiáját vázoló alpontot.

¹⁶⁴ Vö.: „я сделался / слугою того, кто был моим товарищем”, ld.: Пушкин, 1978 (5), 400.

szövegben épp azt az utat járja végig, amelyet a *tett* motívumának kibontási folyamatát értelmezve azonosíthatunk. Amikor Franz az apját elhagyja, akár dalnoknak is elszegődne¹⁶⁵, s a szó, melyet a hős önnön alakja megjelölésére a szöveg szerint alkalmaz (vö.: „минстрель”), a latin „minister”, „szolga” szóból származik.¹⁶⁶ Fegyverhordozóként pedig Franz tényleges ura helyett Klotildát szolgálja.¹⁶⁷

Ezzel szemben a hős Albert parancsát nem teljesíti. A kézzelfogható, „külső” *szolgálattól* eltávolodó alak valójában a *szolgálat* „belső” (személyes) értelméhez érkezik el. A mű végén átneveződik *minnesängerré*¹⁶⁸, mely jelentése szerint az énekesre, de etimológiája szerint a *szolgálóra* utaló „минстрель” helyére kerül a szövegben. A kifejezés pedig a *szerелем költőjét* jelöli, aki hölgjét szolgálja énekével (nem pedig urát lovagi tettekkel). A Puskin-dráma hősének szemantikai szűzsége eszerint a *tett*, a *szolgálat* jelentéskibontásaként, annak személyes műfajban történő megfogalmazásaként írható le. E jelentéstörténet-sor a fenti fogalmak „belső”, azaz személyes tartalmának megalkotását rejtí magában a „külső”, szociális kontextusban (a kereskedőlet, vagy a lovaglét által) eleve adott értelmezések helyett.

A drámaszöveg a *szolgálat* több értelmét is felmutatja tehát, s ezzel összhangban a *kereskedő* ↔ *lovag* oppozíciót jelentésbelileg átváltozó voltában írja le. Megjeleníti a mindennapos szolgálatot (ez a „külső” *tett*), amely Franz apjához, a kereskedőhöz kapcsolódik, azonban a lovaglét is előtérbe állítja a *szolgálat* ezen értelmét (ld. a fegyverhordozó státusát). A hölgynek az éneklésen keresztül megvalósítható szolgálata (a „külső” *tett* átformálódik belsővé, a művészet *tettévé*) azonban magában foglalja a lovagnak hűbérura – azaz a választott hölgy tényleges ura felé nyújtott – szolgálatát is. A hölgy szolgálatán keresztül pedig *Isten országának a szolgálata* jelenik meg Puskin művében, vö.: *Ave Mater Dei*. Aglaja a „Szegény lovag” pajzsán éppen az *A. M. D.* monogramot cseréli le a Nasztaszja Filippova

¹⁶⁵ Vö.: „лучше быть последним / минстрелем”, ld.: uo. 392. A magyar fordítás itt az „igric” kifejezéssel él, ld.: Puskin, 1949, 468. Ez pedig éppen elvezet a *szolgálat* jelentésspek-tusainak kifejtési folyamatától.

¹⁶⁶ Ld.: Vasmer, 1986 (2), 623.

¹⁶⁷ Vö.: „Когда вы садитесь / верхом, он всегда держит вам стремя; когда служите за / столом, он не видит никого, кроме вас; если вы уроните / платок, он всех проворнее его подымет”, ld.: Пушкин, 1978 (5), 397.

¹⁶⁸ Vö.: „Так он и миннезингер?”, ld.: uo. 410.

Baraskova név kezdőbetűire. Az említett három variáns – külső szolgálat, művészi és vallásos odaadás – koncentráltan nyilvánul meg a versben, ám összefogó kontextus nélkül hiányozna a drámából e három elem szövegekőzi rendszerré való összeszerveződésének a lehetősége. A következőkben azt a cselekményszituációt értelmezzük, amely a puskinsi drámaszövegben kijelöli az említett jelentéseket összehangoló kontextust.

Miközben Franz éneklí a dalt, a lovagok boroznak; a bor *vér*-konnotációja szakrális jelentést hordoz. Ám e konnotáció nem egyszerű formában jelentkezik, mivel a bornak története van: a keresztes hadjárat megkezdésekor került a pincébe, s egybekapcsolódik a vagyonvesztés eseményével.¹⁶⁹ A *bor* motívum már a dráma elején felmerül, amikor is Franz megfogalmazza vágyát, hogy a dalát meghallgató várúrnő saját kezéből kínálja őt meg egy kupa borral, s e kívánság a cselekmény végén ténylegesen meg is valósul. A bor története tehát egyfelől a vagyonvesztés, másfelől a jutalom, a kiérdeklés története, s a hozzákapcsolódó dicsőség (az orosz szövegben ld.: „слава”¹⁷⁰) a hős jutalma. Franz megalkotja saját költői szavát (vö.: „слово”¹⁷¹), elnyeri azt a minőséget, amely a mű elején a lovagokra volt jellemző: hallgatnak a szavára, ld. a párhuzamot: „Славное вино!” / „Славная песня!”). Ez megerősíti a korábban mondottakat: a szövegvilág a szolgálat köznapí értelmét a hős személyes történetén keresztül megváltoztatva a mű végére a motívum új értelmét mutatja meg. A jelentés síkján hitelesített *költői szolgálat* értelme tárulkodik így fel.

A *borral* kapcsolatba léptetett *vér* motívum is lényegesen korábban megjelenik már a szövegben, ott, ahol a bosszúval fonódik egybe.¹⁷² Franz bosszújának, amelyet a megaláztatás motivál, lényeges vonása, hogy a dráma végére a hős képes kivezetni

¹⁶⁹ Vö.: „этот поход ему стоил двух замков / и ротенфельдской рощи, которую продал он за бесценок какому-то / епископу”, ld.: uo. 407. A vagyontól való megfosztódás Franz alakjához is kapcsolódik, aki elveszíti apai örökségét, így a versben szereplő „szegény lovag” e vagyonvesztés költői jelentését is magában rejtí, amikor átörökítődík Dosztojevszkij regényébe.

¹⁷⁰ Vö.: „славное вино”, ld.: uo.

¹⁷¹ Vö.: „славная песня”, ld.: uo. 410.

¹⁷² Vö. Franz kijelentésével: „кровь кидается в лицо – кулаки мои / сжимаются... О я им отомщу, отомщу...”, ld.: uo. 400. Így a bosszúálláshoz – tehát a sérelem *utólagos megtorlásához* – kapcsolódó *vér* motívuma Franz szavalásakor, a borral való szakrális konnotációban, a jutalom *előzetes kiérdekléséhez* kötődík már. A „Szegény lovag” mindig előre szolgálja meg a következő „kincset”.

magát ebből az érzésből. Hiszen a tényleges bosszú nem sikerül, Franz lázadását leverik a lovagok, így kerülhet a megszolgált bosszú helyére a dráma végén a valódi *szolgálat*: a dráma főhőse megszolgálja a dicséretet, önnön *dicsőségét*, ebben testesül meg az igazi „Szegény lovag” státusának költői értelme.

Franz mindazonáltal csak egy pillanatra kerül át a lovagság legmagasabb rendű létformájába, a hölgyét szolgáló trubadúrköltő szférájába. Jól mutatja ezt, ahogyan a lovagok könnyű, vidámabb dalt rendelnek tőle énekének meghallgatását követően. Ezután örök várfogság vár rá. Látható: a hős alakján keresztül kibontott szűzsétől elválaszthatatlan az idő problémája. Az akasztás helyett érkező ítélet örök időre szól, s ez az öröklét a bezártsággal kapcsolódik össze, Franz ekkorra azonban már átélte igazi lovagságának élményét.¹⁷³

Az idő problémájával összefüződő *utolsó* motívuma kiemelt helyre kerül Puskin művében: Berthold az utolsó kísérletén dolgozik¹⁷⁴, és utoljára kér pénzt a kereskedő Martintól.¹⁷⁵ Franz akár „utolsó dalnok”¹⁷⁶ is lenne a várban, s az is válik belőle, méghozzá nem is akármilyen. Az *utolsó* ugyanakkor a valóságban érvényét veszti, hiszen e motívum éppen az alkotó, előrehaladó hősökhöz kapcsolható. A *tett* kétféle értelmezésének megfelelően – amely a lovagi léttől elkülönbözteti a „szegény lovagi” létformát – az időbeli lezártásra, befejezettségre utaló *utolsó* motívuma ezek szerint szintén a főhős megkülönböztető jegyévé válik. Az életfogytig tartó börtön, a cselekményre vetített *lezártság* gondolata¹⁷⁷ a hős ábrázolásában a *megszolgálás* értelmében jelentkező *szolgálat*tal kötődik egybe.¹⁷⁸ Mindez a műben két szinten is végbemenő folyamatot eredményez. Franz a *szolgálat* korábbi értelmezésétől ellépve személyes értelmezéssel munkálja ki létélményét. Másképpen fogalmazva: a hős a

¹⁷³ Az idő problematikája, ahogy már korábban is jeleztük, *A félkegyelműben* is bonyolult kérdéskört tár az olvasó elé, hiszen Aglaja „megértése” is csak egy pillanatra, éppen a szavalás pillanatára korlátozódik, s a herceg rohama közben a „legmagasabb rendű létnék” a felvillanása is csak egy pillanatig tart, utána Miskin sötétségbe hullik. A regényben nemegyszer felmerülő halálbüntetés témájának is idővonatkozása van, a herceg a halál előtti *utolsó* pillanatot kifejező arcot ajánlja megfesteni Adelaiddának. E téma kifejtését ld. később.

¹⁷⁴ Vö.: „обещался пресвятой богородице разделить мою тайну / с тем, кто поможет мне при последнем и решительном моем / опыте”, ld.: Пушкин, 1978 (5), 389

¹⁷⁵ Vö.: „теперь прошу тебя уж в последний раз”, ld. uo. 387.

¹⁷⁶ Vö.: „Да по мне лучше быть последним минстрелем”, ld.: uo. 392.

¹⁷⁷ Vö.: „вечное заключение”, ld.: uo. 412.

¹⁷⁸ Vö.: „Однако ж я ей обязан жизнью!”, ld.: uo. 412.

szolgálat jelentését *újramejelölés* útján értelmezi át, amit, saját dalát énekelve, egy alkotási folyamat elemeként tár közönsége elé. Ezen keresztül pedig a hős alkotásaként megszülető dal a puskinai szövegegész poétikájában egy szemantikai transzformáció végpontját jelöli meg.¹⁷⁹

A drámaszöveg végén elhelyezett költemény megismétli a cselekményvilág elemeit¹⁸⁰, azonban a lírai alkotás a cselekménypárhuzamokon túlmenően a dráma szövegbelső világának a tükröképévé is válik, miközben, ahogy jeleztük, kiteljesíti a szemantikai szűzsét. A költeményben, a dráma egészéhez hasonlatosan, a „Szegény lovag” belső útjának a végpontján az individuális *szolgálat*-értelmezés kerül kiemelt helyre.¹⁸¹ A dráma elején Franz egy adott életminőség (a kereskedő-szellem) ellenében fogalmazza meg a lovagi életforma eszményét. Később a *lovagság* szemantikája is megkettőződik, a szöveg annak tartalmát mint „*urának*” és „*hölgyének*” tett lovagi *szolgálatot* jelöli újra, mely utóbbi *alkotó* létformának minősül: a hős mint trubadúr jelenik meg, aki saját énekével szolgál. A dalban viszont – amely egyszerre Franz önértelmezése és a dráma metapoétikai kulcseleme – ismét szemantikai transzformáción esik át a *szolgálat*. Az újrajelölés már a *Szűzanya szolgálatát* lépteti érvénybe költői jelentésként, azaz a szöveg ekkor a kereszténység belső lényegének megnyilvánulásával azonosítja a *lovagi szolgálat* Franz által elővezetett végső értelmét. Ebben a megfogalmazásban a dráma főhőse *A fülkegyelmű Miskin hercege* által megidézett „vallásos gondolatig” (298) jut el, *szolgálat*a lényegét tekintve hasonlatos a Dosztojevszkij-regény főhőiséhez kapcsolt alakjegyzet. Mielőtt azonban Miskin alakját faggatnánk, hogy pontosabb képet nyerhessünk arról, milyen jelentések mozgósításával kapcsolja össze az ő regénybeli költői megformálását a bemutatott Puskin-drámában helyet kapó lírai diskurzus megidézése, egy elméleti nézőpontú gondolatkifejtést idézünk meg.

¹⁷⁹ Ez, többek között, a versben szereplő személyes *szolgálat*-értelmezéshez kapcsolódó „навязал” (vö.: „Он себе на шею четки / Вместо шарфа навязал”, ld.: uo. 409), valamint a hős szűzsés útjának végpontjaként feltűnő perszonális *szolgálat*-értelmezéshez kapcsolódó, az imént idézett „обязан” etimológiai rokonságával fejeződik ki, ld.: Vasmer, 1987 (3), 112.

¹⁸⁰ Franz a vágyott nő iránti szerelemtől „eszét veszti” (vö.: „без ума”, ld.: Пушкин, 1978 [5], 397), ahogy a lovag látomása sem érhető fel ésszel. A hősnék a sikertelen felkelés után örökös várfogság jut büntetésként osztályrészéül, ahogy a versben a lovag „elzárkózva senyved”.

¹⁸¹ Vö.: a költeményben: „sok híres lovag, / s hölgyének nevével száján”; majd később a *vallásos szolgálat* felmutatását: „Lumen coeli, sancta Rosa! – zengi ő” (340).

ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉS: A „KICSINYÍTÓ TÜKÖR”

Az az eljárás, melynek keretében *A félkegyelmű* cselekményvilágán belül Aglaja irodalmi alkotáshoz fordul annak érdekében, hogy a miskini alakot értelmezni tudja, az intertextualitás egy sajátos jelenségeként határozható meg Lucien Dällenbach elmélete szerint. A kutató a „kicsinyítő tükör”¹⁸² fogalmának szentelt tanulmányában éppen a szöveg másik szövegen keresztüli (a mi szempontunkra átfogalmazhatóan: egy hősnek egy másik irodalmi alak segítségével történő) értelmezhetőségének a kérdését tárgyalja.¹⁸³ A fogalom tisztázásához a következőkre kell emlékeznünk a kutató tanulmányából. „Kicsinyítő tükör” alatt L. Dällenbach olyan szövegrészt ért, amely úgy helyezkedik el az öt tartalmazó textusban, hogy – valamilyen fokú – analógiát alkot az elbeszélrt történettel. Dosztojevszkij regényében Puskin költeménye kínálkozhat példaként a „kicsinyítő tükör”-funkció betöltésére. Ahogy említettük, Aglaja a verset a Puskin által megénekelrt lovag és a benne megfogalmazódó miskini alak hasonlósága miatt választja. A „titkos látomás”, amely a „Szegény lovagot” foglyul ejti s harcra kényszeríti az ellenséggel, majd pedig pusztulásra kárhoztatja őt, Aglaja szemében a herceg Nasztaszja Filippovna iránti szerelmével azonos. Az ő értelmezésében az említett kapcsolat ugyanúgy megbéklyózza Miskint, s megfosztja saját akaratótól, mint a „Szegény lovagot”. A regényi cselekményvilág vége is ismétli a vers cselekményének a végét (vö.: „örülként kiszenvedett”) – a herceg véglegesen visszazuhan betegségébe. A „Szegény lovag” utalhat a herceg korábban feltételezett anyagi helyzetére is, noha a vers kiválasztásakor s elszavalásakor a hallgatók már tudnak arról a vagyonról, amit a főhős örökölt. A vasrostély, amely a lovag arcát

¹⁸² A nemzetközi szakirodalom többnyire az eredeti „mise en abyme” kifejezést használja, vö.: Orosz, 2003, 109. Az elméleti szövegek, illetve szövegen belüli struktúrák kapcsolódási módjaira helyezi a figyelmet, s végzi el azok tipológiai rendszerezését: Dällenbach, 1996, (a fordítás alapjául szolgáló munka megjelenése 1976). A magyar fordítás a szerző lényegesen bővebb problémakifejtésének csak bizonyos részleteit tartalmazza. A tágabb koncepcióhoz ld.: még Dällenbach, 1989.

¹⁸³ L. Dällenbach és J.M. Lotman elméleti meglátásainak összehangolásán keresztül a tükrözés funkcióját a hősök szerepével összekötő nézőpont ismertetését Szekeres Adrienn munkájában, a *Bűn és bűnhődés* értelmezéséhez kapcsolódóan ld.: Szekeres, 2004, 163–174.

takarja, Miskint is „elrejt”, hiszen a szereplők egymástól eltérő alakinterpretációkat fogalmaznak meg vele kapcsolatosan.

A mű közepén elhelyezkedő tükör Dällenbach értelmezésében az elbeszélésben már megjelenített elem felidézésével megjövendőli az elbeszélés történetében következő elemeket. Az elbeszélésben következő komponensek megjövendőlésének a cselekményvilágban kifejezésre jutó vetülete – erről már volt szó a *Kép és elbeszélés* alpontban – a főhős alakjához kapcsolt jóslás képessége. A jövendőlés funkciójának szempontjából a cselekményvilágban Miskin a „kicsinyítő tükörnek” megfelelő szerepet tud betölteni a többi szereplővel kapcsolatosan. A „kicsinyítő tükör”, kikerülve az időbeli kifejtésből – a cselekményvilág szintjéről az elvont jelentés szintjére emelkedve –, közelít ahhoz, hogy jelentéssűrítő elemmé váljon, s szimbólumként fejtse ki hatását a műben.¹⁸⁴ Puskin költeménye így metaszöveggént is működik *A félkegyelműben*, értelmezőjévé válik annak a szövegnek, amely őt tartalmazza. A tanulmány szerzője tükröző (esetünkben: Puskin verse) és tükrözött szöveg (jelen esetben: *A félkegyelmű*) viszonyát a köztük lévő analógia alapján kategorizálja, amely a „kicsinyítő tükörnek” a narratív láncban elfoglalt helyzetével együtt befolyásolja az önértelmező apparátus működésének hatásosságát.¹⁸⁵ A „kicsinyítő tükör” önértelmezéséhez való kötődésen keresztül pedig az elméleti munkában a szövegegész szintjéhez fűződik a fogalom; más szóval a „tükör” a műben a cselekményvilág elemeiből, a mű szimbolikus jelentéséből s magából a regényi szövegvilág egészéből is tükröz.

L. Dällenbach hivatkozott elméletének kiemelt elemeiről gondolkodva tovább – ld.: cselekmény, motívum, szimbólum, a szöveg önértelmezése, műfaji kapcsoló (és ebből folytathatóan: intermedialitás) –, a tükörkép szemantikai státusának a tisztázását

¹⁸⁴ Miskin alakja tehát e funkcióján keresztül is lokalizálható a történet szimbolikus síkján. A műben elhelyezett „kicsinyítő tükör” ugyanakkor műfaji „kapcsolóként” is működik, a regény ugyanis önmagát nem regényszerű műbe kicsinyíti le. Ezzel másik műfajra utaló szignálokat épít ki, s így a regény legalább kétműfajú struktúrává alakul át. A tükör mint „kapcsoló” a műfajok közötti dialógust teszi lehetővé, amely – akárcsak az intertextuális rendszert szervező elem – a leírás tárgyához való viszony megváltoztatásában ölt(het) testet, vö.: Dällenbach, 1996, 62. Miskin alakjának líraisága tehát összecseng azzal, hogy Aglaja lírai művet választ a főhős alakjának interpretálására. A műfajok közötti átmenet lehetőségeit is érintő koncepció keretében is eljuthatunk az intermedialitás problémaköréhez.

¹⁸⁵ Ld.: uo. 53.

igyekezzünk elmélyíteni. E nézőpontból fogalmazva a következő kérdések bizonyulnak fontosnak. Milyen módon értelmezi *A félkegyelműben* megformálódó „tükröző” puskin *lovagság* a *lovagi eszmény* dosztojevszkiji gondolkörének tartalmát? Mi az, amit maga a költemény mint „kicsinyítő tükör” ténylegesen még Dosztojevszkij Miskinjéből tükröz, s mi az, amit – bár a verset Aglaja a hercegről alkotott ítéleteként vezeti elő – már a regény magából, önnön szöveglétéből tükröz a költeményen keresztül?¹⁸⁶

3.

A „SZEGÉNY LOVAG” ÉS A MISKINI SZOLGÁLAT

A *szolgálat* motívumának a Puskin-vers bevonásával történő értelmezése nem példa nélküli a szakirodalomban, ld. ismételten a T. A. Kaszatkina koncepciójáról mondottakat *A hős alakja konkrét irodalmi szövegek fényében* című alponthan. A disszertációban mindazonáltal a Miskin alakjához kötött motívum vizsgálatával a tükröző és a tükrözött szöveg viszonyának a tisztázásához igyekezzünk közelebb jutni, felfedve ezzel a jelentéskifejtés olyan síkját, amely a „Szegény lovag”-figurát a regény szemantikai szűzsekbontásának az eszközeként azonosítja.

Ehhez először idézzük fel a cselekmény kezdetét, amikor Miskin Japancsin érdeklődésére azt válaszolja, hogy szépen tud írni, s le is ír egy mondatot: „a jámbor Pafnutij apát keze vonása” (46¹⁸⁷). Ez az aláírás nem más, mint a herceg saját magáról alkotott ítéletének képi kivetítője, mely egyben arra is hivatott, hogy Miskint mint kalligráfust, mint művészt jelölje meg.¹⁸⁸ A herceg *alázata* (vö.: *смирение*) –

¹⁸⁶ Ismét emlékeztetünk J. M. Lotman „beépített szöveg” fogalmára, amely lehetővé teszi, hogy az eredeti és a befogadótextus is egyaránt tükrözött közleményként funkcionáljon, ld.: Szekeres, 2004, 166. Ennek értelmében a *tükröző (értelmező) szöveg* – *tükrözött (értelmezett) szöveg* eddigi viszonyát felcserélve, arra is rákérdezhetünk: mit tükröz maga *A félkegyelmű* Puskin drámájából, azaz hogyan értelmezi Dosztojevszkij Puskit?

¹⁸⁷ Ld.: „смиранный игумен Пафнутий руку приложил” (29).

¹⁸⁸ A magyar fordítás kifejezése, a „jámbor” sajnálatos módon törli az alázat motívumának már a regény elején adott megjelenítését, valamint az orosz „писать” igében egyszerre

melyet tehát a regény elején aláírásával, mint önmagáról alkotott belső képének külsővé tételével, fejez ki – az *egész világ szolgálatát* jelenti. Miskin a világ távoli végeit szeretné egymás mellé rendelni, „együtt szenvedésével” pedig felvállalja a másik sorsát is. Svájcban együtt érez a kis Marie-val, majd megpróbálja „megmenteni” Nasztaszja Filippovná-t a szenvedéstől, Rogozsintól és saját magától is; amikor az asszony ítélkezik önmaga felett, a herceg azzal ellentétes nézőpontot sugall számára. Rogozsinnal a főhős keresztet is cserél, így osztozik a majdani gyilkos sorsában. A hercegre egy koncentrált szűzsés út vár, meg kell *szolgálnia* az *egység* (vö.: *муп*) motívumát, amelyhez a cselekményvilágban reá váró élményeket végig kell élnie. Szembesülnie kell egyrészt azzal, hogy fogadott testvére majdnem gyilkosává válik, másrészt látnia kell, hogy Nasztaszja Filippovna nemcsak Rogozsintól, hanem tőle is menekül. A herceg a másik iránti *önfeláldozásával* megpróbál úgy egységet teremteni a létezés különböző szférái között, hogy közben a regény szereplői számára igyekszik megszüntetni belsőleg meghasadt világukat, a szerepükben mutatkozó kettősséget. Nasztaszja Filippovná-t igyekszik elvezetni a „bukott nő” nézőpontjától, Rogozsint pedig attól a lehetőségtől, hogy szerepeit váltogatva hol az asszony uraként (vö. a születésnap-i ünnepségen Nasztaszja Filippovna „megvásárlásával”), hol pedig szolgálaként tűnjön fel. Dosztojevszkij azonban nemcsak a puskinsi szolgálat motívumát eleveníti fel, hanem a drámában ezzel szemben álló *megalázás* (vö.: *унижение*¹⁸⁹) fogalmát is. Franz hazafelé menet elhangzó monológja már nézőpontváltásról tanúskodik, Puskin ugyanis a megalázottságot a másik kiszolgálásával kapcsolja össze.¹⁹⁰

meglévő *irmi és festeni* jelentéseket, amelyek az aláírást a képi alkotások sorában is engedik értelmezni. Miskin az aláírás bemutatása után elmeséli annak történetét, hogy a remetekolostor élén álló, szent életéről híres apát többször járt a Hordánál elrendezni az ügyeket, s ő az egyik aláírásával ellátott okmány másolatát látta meg (vö.: 73). A főhős ezen alakjegye – a hétköznapi tartalom áttemelése a műalkotás szférájába, ld.: Касаткина, 2004, 256 – később is állandónak bizonyul, vö. a hőse jellemző sajátos történetmeséléssel. Ugyanakkor a középkori kolostor vezetőjének, Pafnutij apátnak a szolgálata egyházi szolgálat, amely végső soron a mindennapi élet gyakorlati tapasztalatában teljesedik ki. Az *alázat* regény elején adott megfogalmazásában a fogalomnak a valláshoz kapcsolódó – s ebben az értelemben a főhős számára „személytelen”, nem saját maga által kijelölt (azaz csak „másolt”) – tartalma kerül előtérbe.

¹⁸⁹ Vö.: „я переносил унижение, я унился в глазах моих”, ld.: Пушкин, 1978 (5), 400.

¹⁹⁰ Ismételten vö.: „я сделался / слугою того, кто был моим товарищем”, ld.: уо.

Ez az a motívum, amely ismét a szemünk elé kerül *A félkegyelmű*-ben a herceg és Aglaja kapcsolatának az ábrázolásában. A lány önmegalázásként értelmezi Miskin szokatlan magatartását. Nem tudja helyesen interpretálni a herceget a „Szegény lovag” alakján keresztül, hiszen a segítségül hívott Puskin-vers eredeti kontextusából kiragadva elevenedik meg szavalatában, így az ő „Szegény lovagja” kezdet és vég, tehát történetiség nélküli alak, ellentétben a puskinói lírai „Szegény lovaggal”, amelynek a drámai szűzsében rögzített mondandója van. Sőt, láthattuk, hogy a vers „kicsinyítő tükör” funkcióját úgy tölti be, hogy nem csupán összegez egy átalakulási utat, hanem arra úgy utal vissza, hogy a folyamatot egyben ki is egészíti, végpontjáig vezeti, vagyis bevégzi magának az átalakulásnak a történetét.

Az átalakulás története ráadásul visszaautal a puskinói szöveghelyre, hiszen a költő egy saját verséhez (vö.: *Жил на свете...*, 1829) nyúl vissza a „Szegény lovag”-figurát illetően. Az alaknak tehát a Puskin-életmű keretén belül is van saját történetisége.¹⁹¹ A korábbi változatban a lovag nem volt igaz keresztény: nem imádkozott Istenhez, nem tartotta be a bűnt, a Szűzanyát pedig mint kedvesét imádta. Lelkéért az ördög is harcolt, a mennyországba végül Szűz Mária közbenjárására került, akinek ki kell állnia érte, hiszen a lovag nem kanonikus módon szolgálta Istent.¹⁹²

A megidézett Puskin-vers *A félkegyelmű* szövegegesének poétikájában leleplezi Aglajának a herceg alakját illető értelmezési kísérletét. A lány Miskint egy olyan „Szegény lovag” alakjával fűzi össze, akinek interpretációja ugyanúgy történet nélküli, ahogyan igazából a hősnőnek magának sincs története.¹⁹³ Aglaja félreérti a herceg *szolgálatát* (vö.: *alázat/смуhenue*), hiszen azt ő éppen mások *kiszolgálásaként*

¹⁹¹ Sőt, az irodalomban is, a szimbolista költészetben a „szegény lovag” mint irodalmi toposz is megjelenik már. Ez Puskin „Szegény lovagja” mellett a középkori Madonna-, illetve Mária-kultuszt, az Arthur-mondakör alakjait és Don Quijote figuráját is magába olvasztja, ld.: Сипоре, 1986.

¹⁹² Ilyen formában természetesen a cenzúra nem engedhette a vers közlését, így az 1835-ös dráma szövegébe került változatból kimaradt a *nem kanonikus módon való isteni szolgálat* motívuma, a külsőségeken (vö.: *ima, bűjt*; „Он-де богу не молился / Он не ведал-де поста / Не путем-де волочился / Он за матушкой Христа”, ld.: Пушкин, 1977 [3], 114) keresztül való odafordulás Istenhez. Ezzel vö. Tomasevskij kommentárját, ld.: uo. 419–421, 447, 475.

¹⁹³ A lány családi kötelékektől szabadulni akarva a herceghez, Gányához, majd egy lengyel nemeshez menekül, később már nem is hallani róla.

(vö.: унижение) értelmezi. Pontosan ebben a félreértésben ragadható meg Aglajának a lovag-Miskin alakját értelmező illetékessége, pontosabban: ennek az illetékességnek az a másik oldala, amely a lány értékelésének kettősségéről ad hírt.

Fent bemutattuk, hogy részben a *szolgálat és kiszolgálás* motívumának szétválásán keresztül valósul meg az a jelentésformálódási folyamat, amely a *szolgálat (tett)* költői értelmének a megfogalmazásához vezet a Puskin-hős esetében. Dosztojevszkij átveszi a puskinsi *szolgálat* ↔ *kiszolgálás* szembeállítást, s mint *alázat (смирение)* ↔ *megalázkodás (унижение)* eleveníti azt fel. Az ellentétpár második tagja azonban a szereplői illetékesség szintjén marad a herceg értelmezése vonatkozásában. Aglaja ugyanis nem rendelkezik az alak történetiségéből fakadó olyan dinamikával, amely a „Szegény lovag” státusváltását egy értelmezési folyamaton keresztül láttatná, s amely a dosztojevszkiji szövegbelső világ poétikájával összhangban lehetővé tenné számára, hogy a maga mozgékony voltában fedhesse fel a herceg alakjához fűződő *szolgálatot*.¹⁹⁴

A hősnő a szavalás pillanatában az A. M. D. betűket – amelyeket a puskinsi „lovag” a vérével írt pajzsára – N. F. B.-re cseréli, s ezzel azt juttatja kifejezésre, hogy Miskin mint *lovag szolgálja* a számára eszményt megtestesítő Nasztaszja Filippovná. A dosztojevszkiji szövegvilág azonban láttatja az olvasóval (s már nem Aglajával), hogy a herceg nem hagyományos módon megnyilvánuló „lovagsága” és a választott hölgynek a „szolgálata” folyamatosan együtt tartott motívumalakzatként két oldalról formálódik meg jelentésében. A hősnő interpretálásában (vö.: „gúny”, 341) ugyan a herceg nem tökéletes lovag, ám eszményét követve „rátalál” hölgyére, akit

¹⁹⁴ Ehhez hasonlóan dinamikájában ragadhatjuk meg a *bosszú* motívumát, amely *A félkegyelműben* Rogozsin alakjegyeként is azonosítható, akiről Nasztaszja Filippovna feltételezi, hogy ha hozzámegy, majd „eszébe juttat mindent, s kigyönyörködi benne magát” (286), a hős gyilkossági kísérletekor pedig a hercegen akar bosszút állni. Gánya is tervezi, hogy miután elveszi Nasztaszja Filippovná, „bosszút áll” (68) rajta. Az asszony a regény elején bosszút forral Tockij ellen, ám e szándékától a herceg megpróbálja őt elvezetni. *A bosszútól* való eltávolítás ily módon Miskin küldetéseként is azonosítható, vö. Aglaja Miskinnel szóló kijelentésével: „fel kell támasztania; kötelessége feltámasztani [Nasztaszja Filippovná – S. G.], el kell utaznia vele ismét, hogy lecsillapítsa, megbékéltesse a szívét. Hisz ön még most is szereti!” (592). Erről még ld.: Solti 2002, 192–193.

szolgálhat.¹⁹⁵ Aglaja végső soron olyan értelmezést nyújt a herceg alakját illetően, mellyel összefüzdve Nasztaszja Filippovnáat mint Miskin hölgyét festi le, s a szövegvilág hitelesíti a hősnő interpretációjának következő vetületét: a herceg akkor „válík” lovaggá, ha a hölgy méltó a szolgálatra, s ebben az értelemben Nasztaszja Filippovna igenis megszolgálta az „eszmény” szerepkörét Miskin számára. Aglaja ugyan tévesen ítéli meg a herceg *szolgálatát*, amikor – ahogy már említettük – mások kiszolgálásaként (vö.: унижение) is értelmezi azt, ám a vers kiválasztása mégis hitelt nyer a regényben. Nasztaszja Filippovna Miskin által szolgálhatóvá válik, mégpedig oly módon, hogy *A félkegyelmű* puskinsi intertextusában a nőalakon keresztül a *dicsőség* kapcsolódik egybe a *szolgálat*tal.

Nasztaszja Filippovnáról, az „orcátlan nőszemélyről” (232) a közvélemény is elítélően nyilatkozik az ünnepségen, ám a herceg házassági ajánlatot tesz a hősnőnek:

„hát miért szégyenkezik, és miért akar elmenni Rogozsinnal? [...] én szeretem önt, Nasztaszja Filippovna, én meghalok önért, Nasztaszja Filippovna. Én soha senkitől nem tűröm el, hogy akár egy *rossz szót* is mondjon önről” (224¹⁹⁶).

Miskin szolgálata így arra is rendeltetett, hogy átértékelje az asszonyt a közvélemény szemében, megszüntesse rossz hírét (vö.: *слова*), s helyette alakjának olyan megítélését sugallja maga Nasztaszja Filippovna számára is, amely igazolja a kijelentést: „ön azonban sokat szenvedett, és tisztán került ki ebből a pokolból” (uo.). Így valósulhat meg az asszony megváltással egyenértékű, megszolgált *dicsősége* (vö.: *слава*), amelyen keresztül az Aglaja által választott vers a Dosztojevskij-regény szövegvilág-egészének keretén belül hitelesíti Miskin törekvését.

A főhős – Rogozsinhoz látogatóba menet – maga is megfogalmazza a választott hölgyének felkínált szolgálat lényegét:

¹⁹⁵ Vö.: „a »szegény lovag« eszménye [...] »a tiszta szépség képe« lehetett, [...] őt választotta, és hitt »tiszta szépségében«, és örökre öneki hódolt” (336).

¹⁹⁶ Ld.: „Я никому не позволяю про вас слова сказать” (138).

„ha megtudja a teljes igazságot [Rogozsin – S. G.], és ha meggyőződik arról, milyen sajnálatra méltó lény ez a megsebzett, féleszű nő – vajon nem bocsátja-e meg neki az egész múltját, és mindazt a gyötrelmet, amelyet őneki okozott. Vajon nem lesz-e a *szolgája*, a *testvére*, a *jó barátja*, a *gondviselése*?” (311¹⁹⁷).

A főhős fenti megnyilatkozásának értelmében a *szolgálat* a *testvériség*, *barátság* valamint a *gondviselés* (vö. az utóbbival: „провидение”, ami a *szolgálatot* a korábban már említett *előrelátás*, *jóslás* szemantikai körébe helyezi) gondolatával fűződik össze.¹⁹⁸ Így Miskin valójában Rogozsinnak is *szolgálatot* tesz, amikor keresztet cserél vele, s testvérévé fogadja őt. E ponton azonban nyomban felmerül a kérdés: mit is jelent pontosan a miskini *szolgálat* Rogozsin alakjára vonatkoztatva? Hiszen Aglaja a szöveg poétikai intenciójának megfelelően jár el, amikor Puskin versében a *vallásos szolgálat* viszonyát jelölő A. M. D. helyére a *lovagi szolgálat* N. F. B. „jelét” állítja, amivel a hitnek a regényben sokszorosan jelölt problematikus voltát fejezi ki: e gondolatkör viszont hangsúlyosan éppen Rogozsin alakjával fűződik össze, akinek házában a Holbein-képet szemlélő herceg a hit elvesztésének a lehetőségéről fennhangon gondolkodik.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Ld.: „Разве не станет ее служой, братом, другом, провидением?” (192).

¹⁹⁸ Hasonlóképpen szokatlan, amikor a herceg a *szolgasághoz* a „vezetés” vele tartalmilag ellentétes gondolatát köti. Miskin a Jepancsin-család összejövételén teszi fel a következő kérdést: „Miért tűnjünk el, miért engedjük át a helyünket másoknak, amikor továbbra is haladók és vezetők lehetünk? Mert ha haladók leszünk, akkor vezetők is leszünk. *Szolgák leszünk, hogy vezetők legyünk*” (751; „Будем передовыми, так будем и старшинами. *Станем слугами, чтоб быть старшинами*”, 458). A jézusi gondolat megjelenése (vö.: „Hanem a ki a nagyobb közöttetek, legyen a ti szolgátok. Mert a ki magát felmagasztalja, megaláztatik; és a ki magát megalázza, felmagasztaltatik”, ld.: Mt 23, 11–12) a főhős alakjával összefűzve azt a *tőrekvést* emeli ki, amely a világ átfogásának vágyához kapcsolódik, vö. a „vezető” nyelvi motívumvariánsának tekinthető „старшина”, „старый” és a „tőrekedni” („стараться”) etimológiai kapcsolatával, ld.: Vasmer, 1987 (3), 746.

A „старик” és a „стараться” motívumok etimológiai kapcsolatának szemantikai motivációs funkciójáról Kovács Árpád *A Karamazov testvérek* elemzésében fejti ki álláspontját, vö.: Kovács, 2004, 218–258.

¹⁹⁹ A regényben a lovag „pajzsáról” lekerül a hit emblémája, hogy a szerző – a főhős alakján keresztül (vö. a Miskint megkísértő démonnal) – a kérdéskört az egész szövegen keresztül problematizálja.

ROGOZSIN MINT A PUSKINI „FUKAR LOVAG” ÖRÖKÖSE

Rogozsin alakjának vizsgálata már a „klasszikus” szakirodalmi felvetésekben új irányok felé fordult. A hős lényegét társadalmi meghatározottságában (ld. kereskedő-típus) meglátó, illetve a költői alaképítést a Dosztojevszkij-biográfia mozzanatai felől szemlélő értelmezésektől az olvasatok a szereplőhöz kötött szimbolikus jelentés feltárása, az alak irodalmi „előzményeinek” pontosítása felé mozdultak el.²⁰⁰ Ez utóbbit a Dosztojevszkij-életművön belül tanulmányozva, a szakirodalom *A háziasszony* (1847) kereskedő-alakját, Murint jelöli meg.²⁰¹ Ebben a fejezetben Rogozsin alakját egy speciális nézőpontból tesszük vizsgálat tárgyává, hogy választ kapjunk az előző alfejezet végén megfogalmazott kérdésre. A szereplőre vonatkozó, a miskini *szolgálat* nézőpontjából vezetett vizsgálódást Nasztaszja Filippovna alakjának tanulmányozásával kötjük össze. Úgy tűnik ugyanis, hogy a Nasztaszja Filippovnával való kapcsolatban Rogozsin szerepe nem egyértelműen megítélhető.²⁰² A hősnő a következőképpen fordul Rogozsinhoz:

„egyelőre még a magam ura vagyok; ha akarom, végleg elkergetlek, magam pedig külföldre utazom [...] én most már talán inasnak se vennék magam mellé, nemhogy a feleséged legyek” (284).

Majd később:

²⁰⁰ Ld.: Назиров, 1974.

²⁰¹ Ehhez ld.: Достоевский, 1974 (9), 337.

²⁰² Gánya szerint a hősnő „uralkodni szeret” (171), s ennek megfelelően Rogozsin valóban „királynőjeként” (237) említi többször is az asszonyt a születésnap ünnepségen. Az estély értékelésével kapcsolatosan Tockij beszélgetőtársának, Japancsin tábornoknak teszi fel a kérdést: „kit ne ejtett volna rabul ez a nő egészen a józan észnek és... mindenének az elvesztéséig?! Láthatja, Rogozsin, ez a paraszt, százezret hozott neki!” (240). Azonban Nasztaszja Filippovna estélyén Rogozsin „alkudozik” (229) Miskin menyasszonyára, azaz mintha éppen ő lenne ura a hősnőnek.

„Hozzád megyek, Parfjon Szemjonovics, de nem azért, mert félek tőled, hanem mert úgyis elpusztulok. [...] Mégsem vagy te lakáj; eddig azt hittem, hogy tetőtől talpig lakáj vagy. [...] Nem utasítlak vissza véglegesen; de várni akarok, ameddig nekem jólesik, mert még mindig a magam ura vagyok” (287).

A fenti idézetek nemcsak Nasztaszja Filippovna ingadozását jelenítik meg, hanem Rogozsin ellentmondásos megítélését is elővezetik. Nasztaszja Filippovna egyszerűen látja, nem méltó hozzá a kereskedő, másszor pedig egyáltalán nem véli „lakájnak” a férfit.

Megállapíthatjuk, hogy a *szolgálattal* egybekötődő *lovagság* mint jelentésalakzat megkettőződéséért nagymértékben Nasztaszja Filippovna alakja is felelős a regényben. A motívumegyüttes kettős értelme az asszony Miskinhez, illetve Rogozsinhoz fűződő viszonyában mutatkozik meg, ami központi helyet foglal el a cselekményvilágban is, hiszen az asszony folyamatosan ingadozik a két hős között, nem tudja magáról eldönteni, melyikükhöz való. A hősnő újbóli és újbóli menekülése Rogozsintól Miskinhez (vagy éppen fordítva) valójában annak a vetülete, hogy Nasztaszja Filippovna nem képes egyértelműen kijelölni saját szerepkörét, hol mint a „végzet asszonyát”, hol pedig mint „utcára való nőt” értékeli önmagát.²⁰³ Rogozsin „szolgálata” azonban a miskinitől eltérő poétikai módozatban válik megfoghatóvá Dosztojevszkij regényében. Ő a pénzhez szenvedéllyel ragaszkodó apja, a szkopecsek körében nagy tiszteletnek örvendő kereskedő létét-életét „folytatja”.²⁰⁴ Az „apai vonást” Nasztaszja Filippovna is észreveszi a hősben:

²⁰³ Ld. ismét M. M. Bahtyinak az alak belsőleg meghasadt szolámára vonatkozó megállapítását, valamint A. P. Szkaftimovnak a hősnő pszichológiai motivációját vizsgáló tanulmányát.

²⁰⁴ A rogozsini tradíció azonban még ennél is régebbre megy vissza, ld.: „ezt a házat még nagyapám építette” (280). Miskin vélekedése szerint Rogozsin életútja éppen a Nasztaszja Filippovnával való kapcsolatának köszönhetően kanyarodik el az apai tradíciótól: „ha nem esel bele ebbe a szerelembe, akkor valószínűleg pontosan ugyanolyan leszel, mint amilyen az apád volt” (289). A herceg értelmezésében tehát a szerelem lehetősége éppen elvezet az apai létformával összekapcsolt pénz iránti szenvedélytől. Rogozsin „apai öröksége” ugyanakkor még a hithez fűződő problematikus viszonya is, amelyet a Holbein-kép befogadását értelmezve juttat kifejezésre (vö.: „a képek a láttára némelyik ember még a hitét is elveszítheti! El is vész az – erősítette meg váratlanul Rogozsin”, 295), illetve amelyet Miskin is megfogalmaz: „amikor veled vagyok, akkor hiszel nekem, amikor pedig nem vagyok veled, mindjárt nem hiszel többé, és megint csak gyanakszol. Egészen az apádra ütöttél!” (282).

„benned erős szenvedélyek vannak, Parfjon Szemjonics, olyan szenvedélyek, hogy egyenest Szibériába, a katorgába sodornának, ha nem volna eszed is, mert neked sok eszed van [...] hamarosan abbahagynád ezt a mostani duhajkodásodat, és mivel teljesen műveletlen vagy, elkezdenél pénzt gyűjteni, és itt ülnél ebben a házban a szkopcaiddal, akár az apád; a végén talán még magad is áttérnél a hitűkre, és úgy megszeretnéd a pénzedet, hogy nem kétmilliót, hanem talán tizet is összegyűjtenél, és éhen halnál a pénzes zsákjaidon, mert te mindenben szenvedélyes vagy, mindent a szenvedélyig hajtasz” (289²⁰⁵).

A pénz gyűjtése nemcsak Rogozsin apjának, hanem Gányának is jellemzője, akinek eszméje azt célozza, hogy pénze felhalmozásával a „zsidók királyává” (169) váljék. Gányának ez az alakjegye megjelenik az elbeszélő kifejtésében is, mégpedig a Ptyicinnel való összehasonlításakor:

„Gavрила Ardalionovicsot például bosszantotta az is, hogy Ptyicinnek esze ágában sincs Rothschilddá lenni, és nem tűz ilyen célt maga elé. »Ha egyszer uzsorás vagy, akkor menj el a végsőkéig, nyomorgasd meg az embereket, sajtolj ki belőlük minden pénzt, légy jellem, légy a zsidók királya!« [...] »Rotschild nem leszek, de nincs is értelme – tette hozzá nevetve [Ptyicin] – viszont lesz házam a Lityejnaja utcán, talán kettő is, és én ezzel be is érem.« [...] A

²⁰⁵ Vö.: „У тебя сильные страсти [...] и уж так ты свои деньги полюбил, что и не два миллиона, а, пожалуй бы и десять скопил, да на мешках своих с голоду бы и помер, потому у тебя во всем страсть, все ты до страсти доводишь” (178). A lélek megmentését célul kitűző orosz öncsonkító szekta megnevezése, hangalaki megformáltságán keresztül („скопцы”), éppen a tartalma szerint a „fukarságra” utaló pénzgyűjtéssel („скопить”) kerül kapcsolatba a regényszövegben. Az öhitűség, eretnokség – az író életművében később is visszatérő, vö.: Достоевский, 1974 (9), 440 – témájának kontextusában vizsgálja egy korábbi Dosztojevskij-elbeszélés, *A háziaszony* poétikai világát O. G. Dilaktorszkaja. A kutatónőnek *A félkegyelműre* is vonatkoztatható megállapítása szerint e fenti témák, a hős (ld.: kiemelten: Rogozsin) múlthoz való problematikus viszonyából fakadóan, az új értékek megteremtésére tett kísérletének poétikai motivációjában segédkeznek, ld.: Дилаторская, 1995. Rosanna Casari, ahogy már említettük, a kereskedő-lét vizuális motívumaként vizsgálja Rogozsinék családi házat, amelyről jegyei alapján Miskin egyből megismeri az épületet. Ippolit később egyenesen temetőhöz hasonlítja Rogozsin házat (vö.: „похож на кладбище”, 338), felidézve az olvasóban a *Bűn és bűnhődés* főhősenek, Raszkolnyikov szobájának leírását. Utaltunk már arra, hogy a kereskedő-léthez kapcsolható sajátos tér, poétikai vonásai szerint, a hős alakjegyenek a kialakításában a *megőrzés* gondolatának problematizálásán keresztül vesz részt, ld.: Казрин, 1988.

természet szereti és dédelgeti az ilyen embereket: nem három, hanem bizonyára négy házzal jutalmazza meg Ptyicint, mégpedig éppen azért, mert gyermekkorától fogva tudta, hogy ő sohasem lesz Rotschild” (631–632).

Dosztojevszkij egy másik nagyregényében, *A kamaszban* kiemelt jelentőségű a Rotschild-eszme, amely a főhős, Arkagyij számára önértelmezésül is szolgál, s ennek kifejezéseként a hős puskinsi pretextust, a báró monológját jelöli meg *A fukar lovag* című tragédiájából.

A félkegyelműben – *A kamasz* című regénnyel ellentétben – a Rotschild-eszmével összefüzdővé tételes utalás nem történik a Puskin-dráma fukar alakjára, azonban Rogozsin apjának a pénz iránti gyűjtőszenvédele (amelyet Rogozsinnál már a nő iránti szenvedély helyettesít), illetve maga a megjelenő apa–fiú kapcsolat jelzik azt a lehetőséget, hogy a puskinsi „fukar lovag”-figurát Rogozsin költői megformálásába vonjuk be.

Itt utalunk arra, hogy *A fukar lovag* költői jelentésvilágában megformálódó *fukarság* – ahogy a Rogozsin alakjára vonatkoztatott kereskedő-szellemiség – nem kizárólag a pszichológiai sík felől értelmezhető, ahogy például Sz. M. Bondi kifejtésében e szerint a lovagi életminőség és az azzal ellentétes fukarság belső konfliktusát értékelhetjük a puskinsi kistragédia cselekményének motivációjaként. Eszerint a világirodalomból kölcsönzött fősvény-figurán keresztül Puskin már a hozzá kapcsolódó tartalmak belső mozgatórugóit igyekszik megmutatni.²⁰⁶

S. Horváth Géza Puskin alkotására vonatkozó koncepciójának *A félkegyelmű* további elemzése számára kiemelhető pontjait a következőkben foglaljuk össze. A kutató értelmezése szerint Puskin megosztja a *fukarság* motívumának jelentését egy köznapi s egy költői értelemre, így tud a báró, azaz a „fukar lovag” valójában nagyon is bőkezű lenni. A kistragédia szövegvilágában a kincs gyűjtése²⁰⁷ a teremtő erő

²⁰⁶ Vö.: Бонди, 1978, 169–242. Ehhez hasonlóan, G. M. Fridlender is alapvetően pszichológiai konfliktusként értelmezi a fukarságot Rogozsin alakjához kötötten. Ld. ismételten: Фридлиндер, 1964, 238.

²⁰⁷ A *fukarsággal* összefüzdő *kincs* mitológiája Dosztojevszkij más művében is kiemelt szerephez jut, ld. Jahl Katrin munkájában a *Bűn és bűnhődés* mitopoétikai kontextusban történő vizsgálatát, amelyben a *kincskeresés* archeszüzséje Raszkolnyikov alakjával

felhalmozásával válik egyenértékűvé, s az aranyról szóló történeteken keresztül a szellemi értékeknek áldozó *lovagság* attribútumaként, a halhatatlansághoz vezető útként fogalmazódik meg. Mondhatjuk: a dráma címében megjelenő *fukar* ↔ *lovag* oppozíció a mű szövegében új költői jelentéssel bír, egységes értelemben határozódik meg. Felszámolódik a kezdeti ellentét, a *fukar lovag* alakja *gazdag lovaggá* alakul át, ahogy a *rejtett kincs költői* szövé, illetve a *megszenvedett gazdagság az alkotás gesztusává* minősül át.²⁰⁸

A *kincs őrzését a fukarsággal* egybefűző irodalmi toposz individuális megformálása, a puskin *fukar lovag* Dosztojevszkij szövegében, Rogozsin alakjának poétikájában számunkra a miskini „Szegény lovag”-hoz való viszonyban válik értelmezhetővé.²⁰⁹ A *félkegyelműben* meghasad a *lovagság* motívuma, s Dosztojevszkij ezen keresztül tudja elágaztatni a költői gondolatot.

összefűzve a *lelki kincs* (vö.: az új önazonosság megalkotása) megkeresésével válik egyenértékűvé. Bővebben ld.: Яхл, 1998.

²⁰⁸ Vö.: S. Horváth, 2002, 154–176.

²⁰⁹ Megemlítjük, hogy a Puskin-szakirodalomban is található *A fukar lovag* és az *Élt a földön...* kezdetű költemény (illetve ez utóbbi rövidebb változatát tartalmazó *Jelenetek a lovagkorból*) értelmezésének összehangolására irányuló kísérlet. E. A. Szlivkin biográfiai mozzanatok és a költőnek a lovagi szimbólumrendszerben való jártasságát helyezi egymás mellé, s fejti ki véleményét, mely szerint az említett alkotások a templomos lovagokhoz („Krisztus szegény lovagjaihoz”) fűződő, átvitt jelentéstartalommal ruházódnak fel. Témafelvetésünk szempontjából is fontos a kutató ama megállapítása, mely szerint a történet szimbolikus síkján mindkét műben olyan szerelmi háromszög formálódik meg, amelynek két tagját, a lovagot és az isteni princípiumot a harmadik tag, az ördög próbálja szétválasztani. *A fukar lovag* hőse összegyűjtött aranyának áldoz, s a hatalom lehetőségével kísértődik meg. A „Szegény lovag” a Szűzanyának hódol, s lelkéért harcol az ördög, vö.: Slivkin, 2004. *A félkegyelmű* kapcsán visszatérünk Miskin, Rogozsin és Nasztaszja Filippovna cselekményesen megformált szerelmi háromszögére, amelyben a hősök alakszereit kell elhelyeznünk a történetnek – a disszertáció témáit bevezető részben elkülönített – különböző síkjain.

ÖSSZEGZÉS: A *LOVAGSÁG* KÖLTŐI GONDOLATÁNAK ELÁGAZTATÁSA

A Miskin alakjára vonatkoztatott „Szegény lovag” esetében *A félkegyelmű* cselekményes világában is megjelenő, Puskitól eredő „lovagi” pretextushoz nyúl vissza Dosztojevszkij. Ahogy megállapítottuk, Puskin *Jelenetek a lovagkorból* című drámájában Franz *szolgálat*-értelmezése a konkrét formától (vö.: a lovagság megfogalmazása a kereskedő-szellemiséggel szemben, majd a hölgy szolgálata) vezet a magasabb rendű lét értelmének megalkotásáig: a jelentésformálás folyamatának végén a *szolgálat* metafizikai értelmet nyer (vö. a „Szegény lovag” Szűzanya iránti szolgálataival). E motívum költői jelentése pedig azon az alakhoz kapcsolt szűzsén keresztül bontakozik ki, melyben a hős – bár megsértette kenyéradó gazdájának hűgát, s lázadása is elbukott – alkotásán, költői szaván (vö.: *члово*) keresztül eltávolítja magát a *szégyentől*, s kiérdemli önnön *dicsőségét* (vö.: *достоинство*). Franz alkotása így tükrözője a dráma cselekményének, s „kicsinyítő tükör” funkciójában átkerülve *A félkegyelmű*-be, hasonlóképpen „értelmezi” a regényszöveget, amikor a *szolgálat* jelentésháttérén szemantikailag motiválttá teszi azt az összefüggést, hogy Nasztaszja Filippovnáának a *szégyenből* való önként vállalt kivezetése egyben Miskin *dicsősége*ként határozódjék meg.

A „fukar lovag” figura nem idéződik meg szövegszerűen *A félkegyelmű*-ben, jöllehet a *szégyen* (*rossz szó*) ↔ *dicsőség* / *becsület* (*lovagi szó*) oppozíció Puskin *A fukar lovag* című alkotásában is érvényesnek bizonyul. Albert saját szégyenének forrásaként (vö.: úgy érzi, nem szerepelt sikeresen a lovagi tornán²¹⁰, illetlenül öltözött fel a hercegi fogadásra, lovagi szavát semmibe veszi egy uzsorás) egyértelműen szegénységét jelöli meg.²¹¹ A hős vitézi küzdelmeinek igazi motivációja az apjától hiába várt pénz, így Albert magára vetített szégyene valójában

²¹⁰ Vö.: „а снял бы я, когда б не было стыдно мне дам и герцога”, ld.: Пушкин, 1978 (5), 286.

²¹¹ Vö.: „О бедность, бедность! Как унижает сердце нам она!”, ld.: uo. 287.

az apa *fukarsága*²¹², amely ugyanakkor saját *lovagi dicsőségével* is összekapcsolódik.²¹³

A báró – az őt magát vagyona rabjaként meghatározó fenti nézőponttal szemben – kincséhez saját *dicsőségét*²¹⁴ kapcsolja, s Albertről formál olyan ítéletet, amely a *szégyen* terébe vonja a hőst, amikor gyilkossággal és lopással vádolja a herceg előtt.²¹⁵ A két szereplő egymásról olyan véleményt formál, mely a lovagi értékektől messze láttatja a másikat. A herceg szerepe szerint „kikényszeríti” a báróból a titkát, vallomásra bírja fiáról, majd az apa és fia közti készülődő párbajt megakadályozva, mindkét hősről negatív ítéletet mond.

S. Horváth Géza koncepciójára visszaulva, a „rejtett kincs” mitológémiáját felidéző szüzsé hátterén a *fukar lovagból gazdag lovaggá* történő átalakulás leírása – meghatározásunk szerint: a drámai cselekménynek a kezdeti oppozíció felszámolásában megmutatkozó, jelentésfolyamatként történő átértékelése – mellett nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt, hogy a Puskin művében ábrázolt apa–fiú viszony a dráma egészében egy látványos ellentétet keresztül ragadható meg. A hősök a *szégyen* és *dicsőség* eltérő értelmezései között mozognak, ráadásul e motívumok idővonatkozása is szemléletes.²¹⁶ A *fukarság* azon költői értelme, mely szerint a magasabb szellemi értékeknek áldozó fukar lovag kincse gyűjtésével dicső tettet hajt végre, a *szégyen* átszemantizálásának folyamatában is megragadható, az ugyanis a cselekmény ábrázolásának a szintjén megjelenő *vagyonvesztés*hez képest már a *lovagság* mint szellemi szféra elvesztésével fűződik össze.²¹⁷

²¹² Albert a pénzben apjához hasonlóan nem szűkölködő (s a kölcsön megtagadása szempontjából vele funkciója szerint azonos) Salamon alakját is a *szégyennel* összekapcsolódva láttatja, amikor Júdásnak gúnyolva őt, a *dicstelenül szerzett vagyon* motívumát idézi meg alakjával kapcsolatban.

²¹³ Vö.: „И славили герольды мой удар”, ld.: uo. 287.

²¹⁴ Vö.: „в ней счастье, в ней честь моя и слава”, ld.: uo. 296.

²¹⁵ Vö.: „Или вам стыдно за него? / Да... стыдно [...] он меня / Хотел убить [...] / Обокрасть”, ld.: uo. 302–303.

²¹⁶ Albert és a herceg a báró múltját, régi csatáit látják dicsőnek, és az ettől való eltávolodását ítélik szégyenteljesnek. A báró pedig fia jelenlegi életét, lovagi tornákon való részvételét gondolja „hazugságnak”.

²¹⁷ A kistragédiában, értelmezésünk szerint, a báró és Albert között nem jön létre az a valódi kommunikáció, amely a kincsek (azaz valójában a szellemi értékek) gyűjtését a fiú – s ennek következtében a herceg – számára is a *dicsőséggel* kötné össze, csupán abban a már említett

Ez a másik „lovagi” intertextus pedig elsősorban Rogozsin alakjához kapcsolódik *A félkegyelműben*. Jeleztük korábban, hogy a hős „fukarsága”, apjától eltérően, nem a pénzhez, hanem a szerelemhez fűződik, a „szinte már szenvedő” (7²¹⁸) szenvedély épp ezt az „apai” vonást őrzi. Amikor Rogozsin az asszony rabjaként (vö.: „királynő”, 235) közelít Nasztaszja Filippovna felé, azaz *kiszolgálójává* válik, akkor a nő úgy viselkedhet vele, mint úr a szolgájával. Ilyenkor joggal érzi „lakájának” a férfit. Azonban nemcsak arról van szó, hogy Rogozsin más értelemben *szolgája* Nasztaszja Filippovnának, mint Miskin, amikor *lovagként* szolgálja asszony-úrnőjét, hanem arról is, hogy a *szolgálat* Rogozsin alakján belül is kettős megjelenítésű. Bizonyos cselekményesen ábrázolt szituációkban Rogozsin – ld. az asszony születésnapj ünnepségét, megszöktetését, reá való várakozását – tud olyan bőkezű lenni, mint a herceg, apjával ellentétben ő már nem „ül a pénzén”, inkább költ abból. Annak a *szolgálatnak* a lehetőségét rejtí ez magában, amivel Rogozsin nem megvásárolná maga számára az asszonyt, hanem *kívásárolná* őt *áldozati szerepköréből*. Ez egyúttal a *szolgálatnak* az „anyai tradícióhoz” kötött értelmezhetőségét is közvetíti (vö. Rogozsin édesanyjával, aki a náluk tett látogatásakor a keresztcseré után – ahogy már korábban Nasztaszja Filippovná is – megáldja Miskint).

A fukar lovag nem jelenik meg tükröző szöveggént Dosztojevszkij regényében, hiszen Rogozsin, egy bizonyos értelmezési nézőpontból tekintve, mégsem képes élni azzal – az alaképítési kettősségből fakadó – lehetőséggel (tkp. „rejtett kincsével”), hogy véghezvigye saját *dicső tettét*. A Dosztojevszkij-szöveg nem az ő alakjához köti azt a történetet, amely szerint a hős önmagán felülemelkedve elvezeti Nasztaszja Filippovná addigi szerepétől. Emlékezzünk Bahtyin azon tételére, mely szerint minden hősben ott van a másik „szólama”, az ő alakján keresztül még kifejtetlen értelem, egy másik létmódus lehetősége. Dosztojevszkij műve éppen azáltal tud értelmező funkciót betölteni, hogy az eltérő „lovagi” intertextusokat alapvetően különböző szereplőkhöz köti, mégis felvillantja a lehetőségét e szerepek „átjárhatóságának”. Rogozsin mint

formában, hogy bizonyos mértékben a báró fukarságából következik a lovagi tornákon versenyző fiú dicsősége.

²¹⁸ Ld.: „страстное, до страдания” (5).

„fukar lovag” előtt ott a lehetőség a „Szegény lovag”-gá válásra, a *dicsőség* elnyerésére, mindez mégsem vezet oda, hogy a hőst „Szegény lovag”-figuraként azonosíthatnánk. A Miskinhez kötött „Szegény lovag”-intertextus is, regénybeli kibomlása során, magában rejtí annak lehetőségét, hogy a főhős *szégyenben* marad a többiek előtt, ám ez mégsem realizálódik kiteljesedve a cselekményvilágban. Többek között azért, mert nem *A Don Quijote*-intertextus által kijelölt, komikus modalitású alakszerep fordul át történetbe.²¹⁹

²¹⁹ Már most előre jelezzük, hogy a Miskin alakjának költői felépítéséhez számos ponton kapcsolódó Jézus-figura maga is összekötődik a „Szegény lovag” és „fukar lovag”-intertextusok egymásra vonatkoztatásában kitüntetett szerepet játszó *szégyen–dicsőség* motívumpárossal, vö. Ippolitnak a Holbein-képről való töprengésével. Ez tovább árnyalja azt a kérdéskört, hogy a miskini alakszerepek mi módon jelölődnek ki, s a történet mely szintjein realizálódnak.

III. FEJEZET

EGYIPTOMI ÉJSZAKÁK

Az előző fejezetben értelmezett Puskin-intertextust a *lovagság* jelentéskiteljesítésének a folyamatába kapcsoltuk be, s ezen keresztül értelmeztük Miskinnak és Nasztaszja Filippovnáknak a cselekményben megformált sajátos szerelmi viszonyát. Ugyanakkor a lovag-alak szerepét Rogozsinnál is vizsgálva láthatóvá vált, mi módon interpretálhatja a történetet maga a regényszöveg. A disszertáció jelen fejezetében egy olyan Puskin-művet veszünk szemügyre, amely a poétikai történetmondás eszközeként elsősorban Nasztaszja Filippovna alakjára vetítve járul hozzá a miskini történet metaforikus kifejtéséhez. Témánk kibontásához először áttekintünk Puskin prózai alkotására vonatkozó néhány szakirodalmi reflexiót, illetve a költői életműben elődszövegeknek tekinthető fragmentumokat, abból a célból, hogy az elemzés számára fontosnak bizonyuló problémaköröket exponáljuk. Az *Egyiptomi éjszakák* Kleopátra-alakján keresztül Dosztojevszkij olyan szüzsét köt *A félkegyelmű* hősnőjéhez, Nasztaszja Filippovnához, amely Miskint is képes – az előző fejezetben vizsgált lovag-alak szemantikai tartalmát nem érvénytelenítve – új szerepkörben bemutatni.

A bevezető fejezetben már utaltunk rá, hogy Dosztojevszkij értelmezése maga is kritikai megítélés tárgyát képezi a kutatástörténetben.²²⁰ E megnyilvánulások közül elsőként V. L. Komarovics, a témafelvetés szempontjából alapvetőnek számító tanulmányára emlékeztetünk. A kutató meglátása szerint Dosztojevszkij egyrésről hasonlóságot érzékel saját korának kapitalizálódó, társadalmilag átalakuló környezete és Kleopátra antik világa között, megítélésében tehát Puskin műve aktuálisan szól korához. Másrészt Puskin „atipikus” hősébből, Kleopátra figurájából az író megteremti

²²⁰ Ennek rövid összefoglalásához ld.: Шилова, 2001. Itt utalunk L. I. Szaraszkina tanulmányára. Ebben a kutató részletesen elemzi az író Dosztojevszkij és a kritikus Katkov újságjaiban zajló vitát, amely tulajdonképpen a női egyenjogúság kérdésétől vezet el Dosztojevszkij műértelmzéséig, a művészetről és a „puskini gondolatról” szóló állásfoglalásáig, vö.: Сараскина, 2006.

saját tipikus hőseit, a „romlott”, „züllött”, a lelki értékek helyett az érzékiségben hívó alakokat. Ezek a hősök az önpusztító életet testesítik meg, amelynek metaforájaként vonul végig a *pók* Dosztojevszkij életművében. Komarovics az alaktipológiai vizsgálat után megállapítja: ennek a hőstípusnak a megalkotása és ábrázolása felfogható Dosztojevszkij azon művészi elveként, amely szerint – az író saját szavát használva – a „megváltó” alakjának ellentételezéseként bemutatott figurák segítségével saját ideálját tudja jobban megvilágítani.²²¹

D. D. Blagoj Dosztojevszkij puskinai örökségének szentelt tanulmányában hangsúlyozza, hogy a *Választ* megfogalmazó kritikusi álláspont Kleopátra-értelmezése az írói életműben összetettebb problémaként jelentkezik. A Dosztojevszkij álláspontját támogató értelmezés az alakok kettősségére hívja fel a figyelmet, amikor rámutat arra a tényre, hogy a Komarovics által leírt „züllött hősök” mellett ugyanúgy a Kleopátra-figurában gyökerezethető a büszke, erősnek mutatkozó, de lemondásra is képes női hős típusa.²²²

V. J. Kirpotyin is azon a véleményen van, hogy Dosztojevszkijnek sikerült feltárnia Puskin eszmevilágát, amikor az író elemzésének végkövetkeztetését a „feltámadásról” vallott gondolatával fűzi össze. Igaz, a kutató ezt nem a keresztény etikához tartozó fogalomként értelmezi, hanem a személyiség szociális helyzetéből adódó konfliktus legyőzéseként fogja fel. Kirpotyin meglátása szerint a dosztojevszkiji értelmezés középpontjába a *Kleopátra – ifjú szerető* alakoppozíció kerül, s válik egy történelemfilozófiai nézőpontból megfogalmazott interpretáció kulcspontjává. Az *Egyiptomi éjszakák* a névtelen ifjú alakján keresztül villantja fel a „feltámadásnak” a lehetőségét abból a szituációból, amely egy erkölcsileg

²²¹ Vö.: Комарович, 1918.

²²² A kutató Nasztaszja Filippovna mellett *A játékos* Polináját és *A Karamazov testvérek* Grusenykáját említi, ld.: Бларой, 1972, 400–401. Az utóbbi hősnő alakját kifejezetten az *Egyiptomi éjszakák* Kleopátra-figuráján keresztül értelmezi tanulmányában Lewis Tracy, s állítja be az alak „modern” változatának. A kutató értelmezésében Puskin Kleopátrája marad az alkunál, s nem él azzal a lehetőséggel, hogy megváltsa önkéntes hódolója életét, ahogy Nasztaszja Filippovna is estélyén a döntés pillanatában hagyja, hogy Rogozsin megvásárolja. Ezzel szemben Grusenyka hasonló szituációban Mityával szemben képes a másik szerepet választani: „ezentúl a rabszolgád leszek, a rabnód egész életedre”, ld.: Dosztojevszkij, 1982, II, 168. Az író Grusenyka alakjában a Kleopátra-figura korábbi értelmezésétől (vö. a pusztító szépséggel) ellépve a megváltás erejét és képességét ábrázolja, vö.: Tracy, 2000.

meggyengült társadalom – s itt Dosztojevszkij cikkének olvasója a 19. század második felének Oroszországára is ismerhet – történelmi körülményei folytán alakul ki, s nem pedig a személyes sorsból fakad. A tanulmány szerzőjének véleménye szerint a kritikusként megnyilvánuló Dosztojevszkij Puskin-értelmezésének alapját a nyugat-európai kultúra szellemi krízisén, illetve az orosz társadalmi berendezkedés válságán elmélkedő szellemi közegből meríti.²²³

E fenti értelmezéssel ellentétes álláspontot képvisel B. V. Tomasevszkij, aki könyvében külön fejezetet szentel Puskin poétikai örökségének. Az *Egyiptomi éjszakák* megítélését a kutató inkább Dosztojevszkij, az irodalmár megnyilatkozásában véli felfedezni, amikor úgy látja, hogy az író saját Kleopátra-értelmezésén (vö. ismételten az önmagát felemészítő szépség dosztojevszkiji gondolatával, melyre *A hős alakja konkrét irodalmi szövegek fényében* című részben utaltunk) keresztül viszonyul Puskin művéhez, így a hősnő alakját nem tudja megfelelően értelmezni.²²⁴

Ehhez csatlakozik G. M. Fridlender, aki rámutat arra, hogy Dosztojevszkij érdeklődése inkább a széthullás, a válság időszakára irányul, nem pedig a virágzó, ereje teljében lévő antik világra – köszönhetően, természetesen, a saját korának társadalmi átalakulását figyelő kritikai érzékenységnek is. A kutató Dosztojevszkij értelmezésében az ábrázolt antik világ pszichológiai nézőpontból történő leírását tartja meggyőző erejűnek, ám véleménye szerint a Kleopátra-alak pszichológiai vonásainak feltárásában az író a Puskin által megrajzolt szituációtól már saját értelmezése felé lép el.²²⁵ L. D. Rzevszkij is Dosztojevszkijtól eltérő véleményt fogalmaz meg, amikor kijelenti, hogy Puskin műve töredékes marad, nincs poétikailag motivált kapcsolat az improvizátor Kleopátra estélyéről szóló előadása és az improvizátor sorsáról tudósító prózai kerettörténet között.²²⁶

²²³ Vö.: Кирпотин, 1983.

²²⁴ Ld.: Томашевский, 1961, 418.

²²⁵ Ld.: Фридлендер, 1972, 112.

²²⁶ A kutató ugyan nem tartja jogosnak az igazi költő és az improvizátor figurájának éles szembeállítását, amelyben a romantika esztétika-felfogása véli megragadhatónak Puskin alapgondolatát, hiszen az olasz vándorművész alakjában is feltárható a költészet ihletett pillanatainak és a hétköznapi gondoknak a kettőssége. Mégis, a puskin szövegben meghatározó elemnek Rzevszkij az improvizátor figuráját, illetve két alkotásán keresztül az

Látható, hogy Dosztojevszkij értelmezése, a Kleopátra-figuráról alkotott véleménye az erre reagáló szakirodalmi megítélés szerint nem választható el a Puskin művéhez való értelmező odafordulástól. A vázolt megközelítésekből kitűnik, hogy a dosztojevszkiji interpretáció lényegében a Puskin szövegében található prózai és lírai részek rendezettségéről, illetve a töredékesség és teljesség szembeállításának kérdéséről szóló állásfoglalást is magában foglalja. Ez utóbbi problémát bonyolítja, hogy Puskin befejezetlenül maradt prózai alkotása²²⁷ olyan témát dolgoz fel, amely az életműben több helyütt is megformálódik.

1.

AZ EGYIPTOMI ÉJSZAKÁK PUSKINI ELŐZMÉNYEI

A kritikátörténet hagyományosan Puskin két művét mindenképpen a befejezetlenül maradt, 1835-ben készült *Egyiptomi éjszakák* szövegével összefüggésben értelmezi.²²⁸ Az egyik a *Повесть из римской жизни* (1833-1835) megnevezésű, szintén befejezetlenül maradt alkotás, amelynek témájául Petronius halála előtti utolsó éjszakáját választotta a költő. Az elbeszélés műfaja a *Satyricon* idézte volna – ezt egyébként Puskin már a liceumi éve alatt elolvasta, s itt tudatosan törekedett az antik elbeszélés stílusának újratelentésére²²⁹ –, lírai és prózai részek váltották volna egymást, a történetet betétnovellák szakították volna meg. A költői elgondolás szerint a hős nem az „elegancia mestereként” jelent volna meg a halála előtti estén, hanem az

általá elővezetett témákat tartja, így az improvizátor figurájához kapcsolódó kerettörténetet (ld. a költő és a társadalom ellentétét, Csarszkij és az improvizátor találkozását) csak mint a témakibontás másodlagos szintjét értékeli, vö.: Ржевский, 1976, 127–128.

²²⁷ Puskin befejezetlen prózai alkotásai egyszerre értékelődnek a keletkeztörténettel, szövegkiadással összefüggő textológiai problémaként és az életmű poétikai kontextusában való vizsgálat tárgyaként. Az erre vonatkozó kutatástörténet rövid összefoglalását ld.: Абрамовских, 1999.

²²⁸ Vö.: Томашевский, 1961, 55–65. A tanulmány szerzője is állást foglal a prózai és lírai részek hierarchiájának kérdésében, amikor a prózai részt csak mint az előtörténetet megadó keretet értékeli.

²²⁹ Ld.: Амусин, 1941, 163.

intellektus embereként nyilatkozott volna.²³⁰ A fennmaradt vázlat arról is tanúskodik, hogy Puskin egy, a Kleopátra egyiptomi éjszakáiról szóló elbeszélés beillesztését is tervezte²³¹, ám ennek egy-egy részlete végül is annak a *Мы проводили вечер на даче* (1835) megnevezésű elbeszélésnek a szövegébe került, amelyet szintén az *Egyiptomi éjszakákkal* összefüggésben vizsgál a kritika, s amely a témaválasztás mellett szerkezetében – vö.: prózai keretben található lírai betét – ismét hasonlóságot mutat a Kleopátra-történetet megidéző Puskin-művel.²³²

A Kleopátra-alak is jóval korábban megjelenik a puskin életműben (vö. a *Kleopátra* című, 1824-es verssel, illetve ennek 1828-as változatával), a költő ugyanis 1824 októberében lát hozzá Kleopátra történetének megformálásához, amelyhez nem a hagyományos forrásokat veszi igénybe, amikor a kevésbé jelentős 4. századi történész, Victor Aurelius feljegyzéseihez fordul.²³³

1. 1. Puskin és az antikvitás

Az antik téma megjelenése Puskin művészetében jelentős mértékben Tacitus munkásságának tanulmányozásából táplálkozik. A Tacitus munkájához készített feljegyzéseit²³⁴ a szakirodalom általában a Tacitus-értelmezések között historiográfiai nézőpontból helyezi el, hiszen a költő az *Annales* szerzőjéről elsősorban mint politikai gondolkodóról nyilatkozott, ám eközben az európai közgondolkodásban kialakult

²³⁰ Ld.: Рак–Федотова, 2004.

²³¹ Puskin feljegyzései a következő cselekményvázlatot tartalmazzák:

„Описание дома – Первый вечер, нас было кто и кто, греческий философ исчез – Петроний улыбается – исказывает оду (отрывок) (Мы находим Петрония с своим лекарем. – Он продолжает рассуждение о роде смерти, избирает теплые ванны и кровь), описание приготовлений. Он перевязывает рану, и начинаются рассказы 1) О Клеопатре; наши рассуждения о том. 2-й вечер, Петроний приказывает разбить драгоценную чашу, диктует Satyricon, рассуждения о падении человека, о падении бога, об общем безверии, о предрассудках Нерона. Раб христианин...”, idézi Tomasevskij, vö.: Томашевский, 1978, 549.

²³² Az *Egyiptomi éjszakák* egyéb lehetséges „szövegelőzményéről” más szempontú témakifejtés alapján ld.: Сидяков, 1962.

²³³ Ld.: Якубович, 1941, 150–151. A költő Tacitus műveit is a mihajlovszkojei házi őrzete alatt kezdi behatóan tanulmányozni, s ezzel párhuzamosan alakítja ki sajátos nézőpontját a történelem fogalmához, miközben történelmi érdeklődése új műfajok irányába is viszi.

²³⁴ Vö.: „Замечания на Анналы Тацита” (1825, 1827), ld.: Пушкин, 1978 (8), 93–96.

Tacitus-képhez is viszonyult.²³⁵ Feljegyzéseit Puskin végül nem publikálta, egyrésztől kerülve ezzel azt a lehetőséget, hogy baráti köre az I. Miklós, illetve rendszere iránti lojalitásának bizonyítékeként értékelhesse a hatalomgyakorlás erőszakos mozzanatai irányában megengedő korábbi okfejtését. Másrésztől pedig e gesztus arra is utal, hogy Puskin saját Tacitus-értelmezését végső soron nem irodalomkritikusként fogalmazza meg, hanem alkotásain keresztül jeleníti meg a problémafelvetést. Ez idő tájt a költő már dolgozik a *Borisz Godunovon*, amelyben a tacitusi téma – a gyilkossággal megszerzett hatalom és erkölcs, az állam és a hatalom kérdésköre – jelenik meg.²³⁶ A történelmi szükségszerűségből, ám megkérdőjelezhető erkölcsi alapon cselekvő uralkodó képének művészi kidolgozása Tacitus történelemfilozófiai kifejtésének többszempontú értelmezéséből táplálkozik.²³⁷

1. 1. 1. Töredék a római világból

A Petronius alakjához fűződő Puskin-szöveg értelmezéséhez elsőként J. M. Lotman megállapításaira támaszkodunk. A kutató egy, a Puskin kéziratai között megtalált drámai ötlet szüzséjének – s ezen keresztül a költő 1830-as évekre jellemző gondolatvilágának – rekonstrukciójára vállalkozik tanulmányában, s ehhez a *Повесть из римской жизни* megnevezésű töredéket hívja segítségül, értelmezve egyúttal eme utóbbi szöveget is. Puskin készülő művéhez, illetve Petronius alakjához már évekkel korábban elolvasta a szintén töredékes formában fennmaradt *Satyricon*, valamint Tacitus műveit, előbbit főként a kompozícióhoz, az utóbbit pedig Petronius halálához használta fel. Lotman – aki Dosztojevszkij *Egyiptomi éjszakák*-értelmezését a puskini életmű kontextusa alapján véli igazolhatónak – valószínűsíti, hogy a költő tervei szerint a második este megszólaló keresztény rab – az első este elbeszéléseként kínáló,

²³⁵ Puskin mind az abszolutista hatalomgyakorlás, mind a dekabristák szellemi közegében megfogalmazódó álláspontot, mely Tacitus mint történetíró alakját leegyszerűsítve értelmezi, kritizálja, vö.: Амусин, 1941, 165.

²³⁶ A drámai alkotást a puskini életmű műfaji paradigmaváltásának állomásaként mutatja be Mezösi Miklós. Az orosz történelmi dráma műfajpoétikai nézőpontból történő vizsgálatát a kutató a *Borisz Godunov*-szüzsé historiográfiái és művészi feldolgozásainak kontextusába ágyazza, vö.: Mezösi, 2006.

²³⁷ Vö.: Кнабе, 1986, 63.

végül az *Egyiptomi éjszakák*ból ismert Kleopátra-történetre rímelve – az antik civilizáció széthullásának, a lelki kiüresedésnek, cinizmusnak és pogány érzékiségnek, valamint az általa hirdetett eljövendő új, keresztény kultúrának a konfliktusát idézte volna meg.

Lotman alapkoncepciójában arra a Puskin által használt Tacitus-leírásra épít, amely szerint az árulással megvádolt Petronius, amikor megkapta a császár „ajánlását” az öngyilkosságra, utolsó éjszakájára vidám lakomát szervezett:

„nem is tűrte tovább a habozást félelem és remény között. Mégsem dobta el magától elhamarkodottan az életet, hanem felvágott és tetszése szerint bekötöztette ereit megint csak felnyitotta és beszélgetett barátaival²³⁸ nem komoly hangon, [...] hanem könnyed dalokat és játékos verseket. [...] Még végrendeletében sem hízelt [...] hanem a princeps bűneit a megrottott ifjak s asszonyok nevével együtt, és minden gyalázatának újdonságát leírta és lepecsételve elküldte Neronak. S eltörte gyűrűjét, hogy később senki veszélyeztetésére ne használhassák”.²³⁹

Azonban Puskin feljegyzéseiben Petronius nem a gyűrűjét, hanem kelyhét töri össze²⁴⁰, e motívum pedig Plinius leírását idézi.²⁴¹ A kutató poétikailag igazolhatónak véli állítását, hogy a lakoma közben, a Petronius utolsó estélyén megszólaló keresztény rab, Puskin tervei szerint, a jézusi utolsó vacsora témáját idézte volna fel. Tacitus leírásában az önként vállalt halál mozzanata kerül előtérbe Petronius alakjával kapcsolatban, ugyanakkor a gyűrű helyett megjelenő kehely eme önkéntes vállalás evangéliumi kontextusára utal.²⁴² Ezt támogatja a vázlatban a Krisztus tanítványainak

²³⁸ Vö.: ismételten Puskin már idézett feljegyzésével: „Он перевязывает рану, и начинаются рассказы”.

²³⁹ Ld.: Tacitus, II., 451–452.

²⁴⁰ Ismételten vö.: „Петроний приказывает разбить драгоценную чашу”.

²⁴¹ E szerint Petronius, midőn halálát érezte közeledni, vagyont érő kristályedényeit összetörtette, nehogy kedvelt tárgyai Nero kezeibe kerüljenek. Lotman utal arra a tényre, hogy e részletet Puskin nem közvetlenül Plinius írásából meríti, hanem egy latin–francia kiadású Peronius-életrajzból kölcsönzi, vö.: Лотман, 1982, 22.

²⁴² Vö. Jézus szavaival: „Az én poharamat megisszátok ugyan, és a keresztséggel, a melylyel én megkeresztelkedtem, megkeresztelkedtek”, ld.: Mt, 20, 22–23. Puskin a pohár szét törésének evangéliumi párhuzamán keresztül az *élet*, illetve a *szenvedés kelyhének* szimbolikus

„szétszéledésére” emlékeztető mozzanat.²⁴³ Jézus alakján keresztül így közös kontextusban válik értelmezhetővé Petronius utolsó éjszakája és Kleopátra estélye, mégpedig úgy, hogy a pogány világ és a keresztény civilizáció konfliktusa Puskin tervei szerint – a mihajlovszkojei száműzetésben Tacitus kapcsán alaposan tanulmányozott, valamint saját életének visszatérő szituációjaként is jellemezhető²⁴⁴ – hatalom kérdéskörével fonódott volna össze. Lotman tehát a szeszélyes Kleopátra és ifjú hódolójának a viszonyát, a despota Néro és Petronius kapcsolatát a jézusi alak jelentésháttérére vonatkoztatva az áldozatot meghozó figurákként rendezi egy szemantikai sorba a halált önkéntesen választó szereplőket.²⁴⁵

N. N. Petrunyina a prózai és lírai részek egymásra következésében rejlő strukturáltság alapján, a *töredékesség* mint kompozíciós elem azonosításával értékeli a vizsgált szövegrészt az *Egyiptomi éjszakák* lehetséges előzményeként, amellet, hogy a *halál* témájának a megjelenítése is a Kleopátra-történt irányába mutat. A halálra készülő Petronius Anakreóntól, illetve Horatiustól idéz rövid töredékeket, s kételkedik a haláltól való félelmük őszinteségében.²⁴⁶

A puskinsi töredék utolsó sora²⁴⁷ – szintén Horatius-fordítás – a *halált* nem az elkerülhetetlen *elmúlás* gondolatával köti össze, hanem a sors megválasztásával, s ezen keresztül aktív cselekedettel teszi egyenértékűvé. Petronius ezt a részletet így saját sorsára is vonatkoztathatja.

1. 1. 2. *Мы проводили вечер на даче*

N. N. Petrunyina a fenti tanulmányában a *Мы проводили вечер на даче* megnevezésű elbeszélést is az *Egyiptomi éjszakák* előzményeként azonosítja. A kutató megállapítása

jelentéstartományát mozgósítja, vö.: Лотман, 1982, 23. E kérdésre még visszatérünk az *Egyiptomi éjszakák* értelmezése során is.

²⁴³ Ismételten: „греческий философ исчез – Петроний улыбается”.

²⁴⁴ A „művész és a hatalom” problémája Puskin életében száműzetése után sem szűnik meg. I. Miklós csak úgy mentesíti a cenzúra alól a visszatérő költőt, hogy saját maga lesz a cenzora.

²⁴⁵ Vö.: Лотман, 1982, 26–27. Az *áldozatiság* gondolköre *A félkegyelműben* is fontos kérdéseket hív elő.

²⁴⁶ Vö.: Петрунина, 1978, 24–25. A prózai szövegbe Puskin saját Anakreón- és Horatius-fordításának részeit illesztette be.

²⁴⁷ Vö.: „Красно и сладостно паденье за отчизну”, ld.: Пушкин, 1978 (6), 414.

szerint e műben a Kleopátra-témát feldolgozó költeményekhez képest jóval részletesebben megidéződik a hősnő és kora, az antik és a modern világ törvényeinek, erkölceinek és pszichológiájának különbsége. A szöveg prózai és lírai részeinek váltakozása mellett, a hős, Alekszej Ivanovics – aki Victor Aurelius leírásától inspirációt nyerve egy félig elkészült poémát mond el Kleopátráról – szintén előadói minőségben jelenik meg a Dumas és Balzac regényein kiművelt baráti társaságban, akárcsak az *Egyiptomi éjszakák* improvizátora. Petrunyina úgy gondolja, hogy a töredékes szöveg az *Egyiptomi éjszakák*ban kiemelt helyre kerülő *művészet* gondolatkörét készíti elő.²⁴⁸

I. L. Tyelegina tanulmányában olyan megállapításokat közöl, amelyek a Dosztojevszkij-életmű e puskinsi kontextusát veszik figyelembe. A kutató az ábrázolt helyzet és szereplőinek hétköznapiságát, „próza” jellegét véli fontosnak, amelyet a beszélgetés „különleges” témája, s a vele párosuló, Volszkajához kötött titokzatosság a rejtett szenvedély szituációjaként is értelmezhetővé tesz. Tyelegina úgy véli, hogy az Alekszej Ivanovics és Volszkaja közötti, Puskin által megrajzolt pszichológiai konfliktus Dosztojevszkij interpretációjában új témával kapcsolódik össze, amely először *A játékos* (1866) című alkotásában nyer művészi megfogalmazást. A *szenvedély* szociális konfliktussal való összekötése, a pénz által gyakorolt hatalom kérdésének a kibontása mellett az író Polina alakjában azt az „infernális” női hóstípust teremti meg, amelyhez Naszdaszja Filippovna is tartozik.²⁴⁹

E fenti megállapításokhoz hozzátehetjük, hogy bár a szépségét áruba bocsátó Kleopátra különleges témája „megemeli” a történetíró Victor Aurelius szövegét²⁵⁰, a közönség ugyanakkor nem eme történet újramondásáról nyilatkozik, hanem Alekszej Ivanovics ahhoz fűzött értelmezéséről.²⁵¹ A témakifejtés szintjén a Kleopátrához hasonló szituációnak a jelenben való megismétlődését a férfi a racionális

²⁴⁸ Ld.: Петрунина, 1978, 26–27.

²⁴⁹ Vö.: Телегина, 1993. A Dosztojevszkij-életműben Naszdaszja Filippovna alakjának előzményeihez például ld.: Moravcevic, 1976; Мочульский, 1980, 307; Matic, 1987.

²⁵⁰ Vö.: „замечательно, в этом месте сухой и скучный Аврелий Виктор силою выражения равняется Тациту: Haec tanta libidinis fuit, ut saepe prostituerit; tanta pulchritudinis, ut multi noctem illius morte emerint...– Прекрасно! – воскликнул Вершнев. – Это напоминает мне Саллюстия – помните? Tanta...”, ld.: Пушкин, 1978 (6), 405.

²⁵¹ Vö.: „Перестаньте – бог знает что вы говорите. – Так вот чего вы не хотели рассказать”, ld.: уо. 409.

magatartással indokolja.²⁵² Míg a poéma hősnője kiüresedett életébe képes olyan szituációt beiktatni, amelyben a *halálos szenvedély* nyilvánul meg, addig a hozzáfűzött értelmezésében az elbeszélő elárulja magát: valójában saját érzelmeit „zárja ki” egy hasonló élményből.²⁵³ Nem is csoda, hogy a már elvált Volszkaja egyetlen este megérti, hogy ettől a szóban forgó fiatalembertől hiába várja egy ilyen szerelem élményét. Az *Egyiptomi éjszakák*ban visszatérő poéma azonban nem az Alekszej Ivanovics által előadott költeménynek, hanem egy korábbi Puskin-versnek az átdolgozása²⁵⁴, így a következő részt már az erre vonatkozó tanulmányok megállapításainak az ismertetésével kezdjük.

2.

AZ EGYIPTOMI ÉJSZAKÁK

A költő hivatása, a teremtő génusz és a mesterember–improvizátor kontrasztja nem kizárólag a romantikus esztétika egyik központi témája, hiszen a puskinsi életműben sem előzmény nélküli, vö. a *Mozart és Salieri* című kistragédiával, illetve a *költő* figurájával, amely Puskin lírai alkotásaiban is ismételtelen megjelenik.²⁵⁵ Az improvizátor alakja Puskin művében – részben biográfiai mozzanatok, részben irodalmi élmények hatására – az egzisztenciális gondokkal küzdő, a tehetségét pénzre

²⁵² Vö.: „мужчины 19-го столетия слишком хладнокровны, благоразумны”, ld.: uo. 410.

²⁵³ Vö.: „Я про себя не говорю. Но человек, истинно влюбленный, конечно не усумнится ни на одну минуту [...] Одна мысль о таком зверстве должна уничтожить самую безумную страсть [...] А что касается до взаимной любви... то я ее не требую”, ld.: uo. 409.

²⁵⁴ Az *Egyiptomi éjszakák* kéziratából hiányoznak a lírai részek, a kritika az 1824-es *Kleopátra* című versnek négy évvel későbbi átdolgozását helyezte be az improvizátor második előadásába, vö.: Томашевский, 1978, 531. Az átdolgozás során a pszichológiai motiváció kibontása mellett hangsúlyosabb helyet kap a tárgyi világ ábrázolása, vö.: Uő., 1977, 375–376. Petrunyina az 1828-as változatban a hősnő alakjához kötött szenvedély megjelenését az ábrázolt jelenet drámaiságának elmélyítésével kapcsolja össze, vö.: Петрунина, 1978, 23–24.

²⁵⁵ Ld.: például: *A könyvtáros beszélgetése a költővel* (1824), *A próféta* (1826), *A költő* (1827), *A költő és a tömeg* (1828), *Egy költőhöz* (1830).

váltó művész tipikus figuráját idézi meg.²⁵⁶ Petrunyina ismertetése szerint, az 1830-as évek orosz prózájára jellemző témaválasztás²⁵⁷ úgy nyer sajátos megjelenítési formát az *Egyiptomi éjszakák*ban, hogy Puskin nemcsak az improvizátor alakját mutatja be Csarszkij – illetve a hozzá közel álló elbeszélő – nézőpontjából, hanem fordítva is. A nagyvilági dandy és a kóborló vándorművész életét összeköti az, hogy a két hős egyszerre él a költészet ihletett pillanataiban és a mindennapi élet gondjaiban. A tanulmány szerzője éppen annak a pillanatnak az ábrázolását véli hangsúlyosnak, amikor a „megrendelő” elveszíti hatalmát az alkotó művész fölött, megszűnik az alá-fölérendeltségi viszony kettejük között. A hősök megformálására jellemző egymáshoz képesti ellentétek fokozatosan veszítenek jelentőségükből. Végso soron mindkét hős az igazi művészet – igaz, eltérő utakon megvalósuló – hiteles képviselője.²⁵⁸

Kroó Katalin Csarszkij és az improvizátor alakjának belső ellentmondása mellett viszonyuk dinamikus változását vizsgálva jut arra a következtetésre, hogy egy ennél általánosabb téma – az élet külső és belső törvényeinek való megfelelés – kifejtése zajlik a szöveg különböző szintjein.²⁵⁹

2. 1. „Пир”: a „lakoma” puskin variánsa

Kleopátra estélye, a „пир” a magyar fordításban a „multság”, „vígság” szavakkal idéződik meg.²⁶⁰ A „пир”-hez kapcsolódó lakoma, ünnepi borozás szimbolikus tartalma ugyanakkor a puskin életmű egészében visszaköszön. Ahhoz, hogy részletesebben szóljunk a hozzá kapcsolódó jelentésekről, idézzük fel azokat a – részben már említett – kontextusokat, amelyekre Puskin alkotó módon támaszkodhatott. Ehhez a témát feldolgozó gazdag szakirodalomból J. M. Lotman tanulmányát emeljük ki, amelyben a szerző a puskin kistragédiákkal kapcsolatban vizsgálja a „lakoma” szimbólumából kifejlődő szüzsét és értelemvilágot, érvényesítve

²⁵⁶ Vö.: Степанов, 1982.

²⁵⁷ Hogy csak két példát említsünk, a költői alkotás és megrendelés ellentétére épül Odojevszkij *Импровизатор* (1833) című elbeszélése. A művészet témáját hozza előtérbe Gogol *Az arckép* című alkotása, melynek első változata 1834-ben készült.

²⁵⁸ Vö.: Петрунина, 1978, 42–50.

²⁵⁹ Vö.: Кроо, 1988.

²⁶⁰ Vö.: Puskin, 1981, 319.

együttal a szimbólum értelemképző szerepének elméleti felfogását.²⁶¹ A kutató megállapítása szerint a „πῖρ” alapjelentésében pozitív jelentéstartalmat hordoz: a *barátság*, a vidám baráti körben való *egyesülés*, az eszmei *szövetség* gondolatkörét jeleníti meg. Ez egyrésről irodalmi szöveghagyományra megy vissza – Platónnak *A lakoma* című műve meghatározó ebből a szempontból. A szümpozicion eredetileg a lakomának azt a fázisát jelentette, amelyben az étkezés befejeztével a vendégek áttértek beszélgetésre, miközben a finom falatokat borral öblítették le. Platón szövege egy művelt baráti kör intim beszélgetését mutatja be Éroszról, a szerelem filozófiájáról.²⁶² Az itt megfogalmazódó gondolatok pedig – ld.: *szerелеm és teljesség*, *szerелеm és halhatatlanság*, a *szerелеm és a szépség* viszonya – az európai kultúra szerelem-képéhez jelentősen hozzájárultak. A „lakoma” ugyanakkor a bor és a kenyér közös fogyasztását is jelenti: a kereszthalál előtti utolsó vacsorán Jézus a tanítványait kenyérrrel és borral teli kehellyel kínálja, misztikusan saját testévé és vérévé változtatva azokat. Az evangéliumi hagyomány bevonásának lehetőségét Lotmannak a *Повесть из римской жизни* megnevezésű töredékre vonatkozó gondolatkifejtésével már jeleztük. A „πῖρ” mint az *utolsó* összefüggés helye a kehely szimbólumával²⁶³ a sors, az áldozathozatal és az *új szövetség* testet öltéseként fogható fel. A „lakoma” továbbá a féktelen bacchusi tombolás jegyeit is magán viseli. A mitikus

²⁶¹ Vö.: Лотман, 2000, 220–239.

²⁶² Vö.: Platón, 1999. *A lakoma* középpontjában a szókratészi megnyilatkozás áll, amely az Erósz dicsőítő beszédekkel szemben a szerelem mibenlétéről szól. Szókratész megfogalmazásában a szerelem lényege a szépség utáni vágyakozás, ahogy a platóni koncepció szerint a lakoma alatti dialógusokban a megszólalók is a szép (és igaz) előhívására törekcsenek, vö.: Rehn, 2005. A lakoma elengedhetetlen kelléke a bor, amely meglágyítja a lelket, így válik a derős együttlét, a lélek könnyedségének a szimbólumává. Ugyanakkor felszabadítja az indulatokat, ezért a társas együttlét során a dionüszoszi princípiumot a beszélgetőknek féken kell tartaniuk a magasabb rendű elemmel (vö.: a költészet, a beszélgetésben kifejeződő szellemi tartalmak). A jó lakoma mértéktartásával harmóniát, összhangot valósít meg a társaság tagjai között, lehetőséget biztosít a mértékletesség gyakorlására, az egymás iránti baráti érzések felerősítésére. A platóni hagyomány a lakomát társadalmi kontextusba is helyezi, amikor nevelési feladatok ellátására is alkalmasnak tartja, ld. azt a gondolatot, mely szerint a lélek megfelelő hangolásán keresztül a helyes dolgokról való tudás lefordítható a törvények nyelvére, vö.: Böröczki, 2005. Az antik szümpozicion hagyományáról általában az orosz romantika és Puskin költészetben például ld.: Сендерович, 1998. A műfajnak orosz irodalomtörténeten belüli rövid vázolásához ld.: Шихкин, 1998.

²⁶³ A húsvéti ünnepi vacsorát követő éjszakát a Getsemáne-kertben tölti tanítványaival Jézus, és imádsággal fordul Istenhez: „Átyám, ha akarod, kerüljön el ez a kehely. De ne az én akaratom teljesüljön, hanem a tied”, ld.: Mt 26, 39.

hagyományban gyökerező, az ekszkatikus jellegű Dionüszosz-felvonulásokat leváltó vallásos-kultikus szertartásban a bor istenének ünnepe és megünneplése felvonulással, kórossal és előadásokkal – az ujjongó életöröm kifejezése.²⁶⁴

Lotman véleménye szerint, a kistragédiákban megformálódó „lakoma” a szűzsékben a halálhoz kapcsolódik, a normaszegés révén hangsúlyozódik különleges értelme, amely az élet törvényeinek egy mélyebb megértéséhez kötődik.²⁶⁵ Az elemzésünk szempontjából fontos alkotások szintén felidézik a „пир” mozzanatát: emlékezzünk arra a képre, amikor a *Jelenetek a lovagkorból* hőse, Franz – miközben a lovagok vacsoráznak – egy kupa bort érdemel ki szavalatával a várúrnőtől. A Petroniusról szóló elbeszélés vázlataiban szereplő esti lakoma részben megjelenik a töredékesen maradt szövegben²⁶⁶, majd Kleopátra estélye (vö.: „dús multság”, 319²⁶⁷) is megjeleníti e szimbolizálódó motívumot, mégpedig azzal a *kehellyel* (vö.: „Előtte színarany kehely”, uo.²⁶⁸) együtt, amely a *sors* szemantikai körébe vonja a „szerelmi alku” megkötését.

2. 2. Kleopátra „lakomája”

Forduljunk most Kleopátra estélyének leírásához, s emlékezzünk arra, hogy a hősnő – a külvilág és közötté fellépő ellentétből fakadóan – a cselekményes történetben olyan ajánlattal él, amely e határ eltörlését célozza: maga válna szolgálóvá, rabnővé, hogy teljesítse hódolóinak vágyait. Beszédében Aphroditéhez és Hádészhez, az élet és az alvilág isteneihez imádkozik, s kéri a szenvedélynek olyan teljességét, amelyben a szerelem „egybeforrhat” akár a halállal is. A Kleopátra által hirdetett *egyenlőség* (vö.:

²⁶⁴ Vö.: Mitológiai enciklopédia, I, 1988, 664–665. Ehhez még ld. Puskin *Bacchusi dal* (1825) című versét, amelyen Lotman elvégzi a „lakoma” jelentéskörének vizsgálatát, vö.: Лотман, 2000, 225–229.

²⁶⁵ A részletes ismertetést ld.: uo. 65–77.

²⁶⁶ Vö.: „мы ложились *пировать* и весело беседовали”, ld.: Пушкин, 1978 (6), 411.

²⁶⁷ Vö.: „пышный *пир*” (255). Az *Egyiptomi éjszakák* magyar idézetei a bibliográfiában jelölt 1981-es kiadásból valók. Zárójelben a lapszámot jelöljük. A mű orosz nyelvű, az akadémiai kiadásból idézett szövegrészleteihez a bibliográfiában ld.: Пушкин, 1978 (6). Az idézeteket oldalszámmal adjuk meg.

²⁶⁸ Vö.: „над чашей золотой” (255).

„egyforma létet / Egyenlőséget hirdetek”, 320²⁶⁹) létrejötte a puskinsi szövegpoétikában a *fény* motívumának nyomon követésével igazolható.²⁷⁰

A történetíró Victor Aurelius tömör állításának²⁷¹ kibontásakor a Puskin-szöveg a történelem egy szeletének újramondására vállalkozik, mégpedig úgy, hogy az uralkodó életét egy estéjével helyettesíti. Sőt, ennek az estének is egy felfokozott pillanatát merevíti ki (vö.: „*hosszú tekintetet*”, uo.²⁷²), mely egyúttal az átlényegülés pillanata is. A szövegszinten megnyilvánuló ТОРГ : воСТОРГ fonikus rendezettség a meghirdetett „egyenlőséget” az ifjú alakján keresztül a *szenvedélytől* elvezető motívumként azonosítja, vö.: „Ifjú szívében *nem-próbált* hő / Táplál friss szenvedélyeket” (uo.²⁷³). Így, a *восторг*, etimológiájának megfelelően²⁷⁴, egy új léttapasztalat lehetőségét jelenti Kleopátra számára: az ifjútól azt a szerelmet kaphatná meg, amely a lélek szükségletével találkozik. Az új diszpozíció, amelyben a gúnyos pillantás meghatódott tekintetté alakul (vö.: „Szemében gúnyos megvetés”, 320, és

²⁶⁹ Vö.: „могу равенство / Меж вами я восстановить” (255).

²⁷⁰ Vö.: „*Fényes szemmel szétnézve szől*” (319; „И с видом ясным говорит, уо.) A *fény* utána megismétlődik a három önként jelentkező attribútumaként: „egy a sok közül megindul / S két másik is nyomába lép. / A léptük bátor, *nyílt* az arcuk” (320; „из толпы один выходит, / Вослед за ним и два других. / Смела их поступь; ясны очи”, 256). Más szóval, a meghirdetett „szenvedély vásárán” (uo.; „к торгу страстному”, 255) Flavius és Kriton lényegében a saját – a harcban, illetve az élet élvezetében megnyilvánuló – szenvedélyüket kínálják vizsgáztatásul Kleopátrának, arcukon ugyanannak a szenvedélynek a *fénye* (vö.: *ясны*) világít. A név nélküli, koránál fogva a testiségben tapasztalatlan ifjú eképpen csak belső lényéből adhat, amikor úgy kínálja szívét az asszonynak, mint még előtte senkinek. A külvilág fénye, vö.: „*Fényes teremben*” (319; „Что-то сиял”, 255) már az ő szemében világít: „Szemében lelkes, büszke *fény*” (321; „Восторг в очях его сиял”, 257). Kroó Katalin koncepciója szerint az elszavalt poema Kleopátra alakján keresztül a kiindulási situáció statikus oppozícióját (vö.: a külsőségekben gazdag, ám lényegét tekintve kiüresedett élet és ezzel szemben a lélek belső szükségletei) transzformálja, s a kutató szerint az *Egyiptomi éjszakák* szüzséje éppen ebben a dinamikus struktúrában látszik megragadhatónak. A – *fény* mellett – a *szabadság* motívumának újrajelölésével (vö. Csarszkij gondolatával a költészet szabadságáról mint a társadalomtól, a külső körülményektől való függetlenségről, majd pedig Kleopátra történetén keresztül a szerelemmel mint a szabadság azonosító jegyével) a szöveg a költészetet a mindennapokban létező, a külső törvények *mellett* megtalálható belső szabadságként teszi azonosíthatóvá. Ez hát az „egyforma lét” szövegszintű olvasata.

²⁷¹ Ismételten: „Haec tantae libidinis fuit, ut saepe prostiterit; tantae pulchritudinis, ut multo noctem illius morte emerint”, ld.: Пушкин, 1978 (6), 405.

²⁷² Vö.: „Царица взор остановила” (257).

²⁷³ Vö.: „Страстей неопытная сила / Кипела в сердце молодом” (uo.).

²⁷⁴ Vö.: *торгаты*: „тép”, „(ki)szakít”, ld.: Vasmer, 1987 (4), 83.

„Búsan vet a kevély királynő / Rá egy hosszú tekintetet, 321²⁷⁵), azonban már nem fordul át történetbe, hanem a cselekményt interpretálja: Kleopátra egy megvilágosodási folyamat részesévé válik. Megérti, hogy döntésével ő is áldoztatává válik saját „feláldozó” szerepének, hiszen azzal, hogy tartja magát a „halálos” egyezséghez, elveszíti annak az új szerelemnek a lehetőségét, amelyet az ifjú nyújthatna számára.

3.

A FÉLKEGYELMŰ ÉS AZ EGYIPTOMI ÉJSZAKÁK ÖSSZEVETÉSE

Az *Egyiptomi éjszakák* értelmezésére vonatkozó két fontos problémakör – a lírai és prózai részek kapcsolata, valamint a töredék és teljesség kérdése – *A félkegyelmű* vizsgálata során is elének tárul. Az Aglaja által felelevenített Puskin-vers is prózai szövegbe ékelődik, sőt, hasonló szituációban is jelenik meg a lány, amikor közönségének szaval. Nem mellékes az sem, hogy az *Élt a földön...* eredeti kontextusa, a *Jelenetek a lovagkorból* is az *Egyiptomi éjszakák*hoz hasonló prózai keretet jelöl ki a lírai költeménynek. Mindez jól illeszkedik a disszertáció témájaként felvetett poétikai történetmondás kérdéséhez. Mit, hogyan ír le, „beszél el” másképp az improvizáció a prózai előzményekhez képest? Hogyan járulhat hozzá Miskin alakjának poétikai történetéhez egy szavalat (vö. az Aglaja által előadott puskinii „Szegény lovagról” szóló költeménnyel)?²⁷⁶

A második kérdéskörben a Dosztojevszkij Puskin-értelmezése mellett érvelő kutatók az *Egyiptomi éjszakák* fragmentált szerkezetével szemben a szemantikai teljesség bemutatásával (illetve annak igényével) lépnek fel. A regényszövegben megjelenő puskinii mondat (vö.: „Az életemet egyetlen éjszakáért!”, 806²⁷⁷) – a

²⁷⁵ Vö.: „взор презрительный” (256) és „с умилением на нем / Царица взор остановила” (257).

²⁷⁶ Ehhez még ld.: Solti, 2004a.

²⁷⁷ Vö.: „Ценою жизни ночь мою!” (492).

Kleopátra-történet alaphelyzetére rímelve, amely egy teljes élet helyére annak egyetlen éjszakáját, s abból is egy felfokozott pillanatát állítja – megidézi a *teljesség* gondolatát, amely a maga egészében illeszkedik *A félkegyelmű* gondolatvilágához. Elég ismét Miskin egy halálos ítéletről szóló történetére gondolni, amelyben öt perc egy teljes élettel is felér. S ne felejtjük, rohamakor, a hős saját élete is bír ilyen tapasztalattal.

A *halálraitélt* témája is visszaköszön *A félkegyelmű*ben. Ahogy Kleopátra három hódolója is önként vállalja a „halálos ítéletet”, úgy Nasztaszja Filippovna számára is a Rogozsinnal való kapcsolat „tudatos” öngyilkosság, saját magára kiszabott halálos ítélet, vö. a kereskedő szavaival: „hiszen épp azért jön hozzám, mert mellettem bizonyosan kés várja” (291). Maga a *halálraitéltség* problémaköre pedig más nézőpontból is kibontakozik a regényben, emlékezzünk csak a többször előkerülő kivégzés-történetekre, Holbein festményére, majd ennek kapcsán a halálos betegséggel küszködő Ippolit értelmezésére.²⁷⁸

Másik, a két művet összekapcsoló témaként idézhetjük meg az *áruba bocsátott szerelem* gondolatát. Kleopátra a szenvedélyét bocsátja áruba, s ez a vonás Nasztaszja alakjához pedig már a regény cselekményének a kezdetén hozzákapcsolódik, vö.: „énrám mindenki csak alkudott, de egyetlen rendes ember sem kérte meg a kezemet” (231). Gyermekkorában ő Tockij kitartottja, majd Gánya próbálja „megvásárolni”, végül Rogozsin tesz le százazret az asztalra a születésnapj ünnepségen. Az estélyt leíró jelenetet részletesen vizsgáljuk majd, most csak visszaautalunk a bevezető részben említett, az *Egyiptomi éjszakákat* idéző mozzanatra, amikor Nasztaszja Filippovna vendégeit arra kéri, meséljenek életük egy szégyenteljes pillanatáról: a hősnő ekkor valójában azt várja, *improvizáljanak* az általa választott témára.²⁷⁹

²⁷⁸ A herceg kivégzés-történetében szereplő guillotine, majd Rogozsin kerti kése Kleopátra áldozatainak lefejezését juttathatja az eszünkbe, vö.: „Fejét hóhérbárd csapja le” (321). Sz. Kori az epilepsiát is a halálhoz tartozó kategóriaként vezeti elő, s megállapítja, hogy az *Egyiptomi éjszakák* szűzsés felépítése az epilepsziás roham pszichikai folyamatát idézi meg, ld. az élvezetek felső fokát és a széthullást mint az ellentétes végleteket egyesítő miskini roham strukturális variánsát. Ehhez vö.: Кори, 1997, 134–137.

²⁷⁹ Vö. ismételten E. F. Vologyin tanulmányával, ld.: Володин, 1985.

Az *Egyiptomi éjszakákra* vonatkozó idézet olyan szituációban hangzik el, amikor Nasztaszja Filippovna, aki gyermekkorra óta várja „megmentőjét” (234) látszólag elfogadja Miskin házasságra vonatkozó ajánlatát:

„Nagy zsivaj fogadta megjelenését. Igaz, az első pillanatban nevetés, gúnyos taps, és már-már füttty is hallatszott; de egy pillanat múlva más hangok is felharsantak:

– De gyönyörű! – kiáltották a tömegben.

– Nem ő az első, nem is az utolsó!

– Az esküvői korona mindent eltakar, bolondok!

– Hej, hát hol találtok ilyen gyönyörű szép nőt?! Hurrá! – kiáltották a közel állók.

– Hercegné! Ilyen hercegnéért a lelkemet is eladnám! – kiabálta egy írnok. –

„Az életemet egyetlen éjszakáért!...” (806²⁸⁰).

Az esküvő előtt elhangzó idézetten keresztül Nasztaszja Filippovna Kleopátrával azonosítódik, ami a puskinsi szöveg poétikai kontextusában az *áldozat* szerepéből a *feláldozóba* tartó szüzsés mozgást tükrözheti.²⁸¹ Ami a cselekményvilágban a hősnő belső bizonytalanságának, döntésképtelenségének vagy éppen a környezete által szinte elvárt, újabb örült cselekedetének tűnik (ld.: a házasságtól visszatáncolva ismét Rogozsinhoz fut), az a szövegbelső világ poétikájában újra az *áldozat* szerepéhez vezető útra való rátérésként azonosítható.

²⁸⁰ Az idézett részlet oroszul:

„Гул голосов приветствовал ее появление. Правда, в первое мгновение послышался смех, аплодисменты, чуть не свистки; но через мгновение же раздались и другие голоса:

– Экая красавица! – кричали в толпе.

– Не она первая, не она и последняя!

– Венцом все прикрывается, дураки!

– Нет, вы найдите-ка такую раскрасавицу, ура! – кричали ближайшие.

– Княгиня! За такую княгиню я бы душу продал! – закричал какой-то канцелярист. –

»Пеною жизни ночь мою!...«” (492).

²⁸¹ T. A. Kaszatkina megállapítása szerint a puskinsi idézet arra utal, hogy a hősnő házassága éppen az általa elkerülni vágyott minőségeket lépteti be életébe. Ilyen a megbánás, megtisztulás nélküli önigazolás lehetősége, a szépségével összefonódó *kísértés*. A kutató értelmezésében Nasztaszja saját „Kleopátra-énjétől” menekül Rogozsinhoz a biztos pusztulásba. Halála az önként vállalt áldozaton keresztül „feltámadássá” válik, így egészül ki vezetéknevének, a *Baraskovának* az *áldozati báránnyá* való utalása a *Nasztaszja* (vö.: „Anasztaszia” – a „feltámadott”) keresztnév szemantikájával, vö.: Kaszatkina, 2004, 141–179.

Ez utóbbi motívum éppen a puskinii intertextuson keresztül telítődik új szemantikai minőséggel, hiszen az *áldozat* szerepköre – a regény elején vázolt helyzettől, Tockij kényszerű áldozatától eltérően – a kleopátrai *feláldozó* szerepén átlényegülve, a regény szövegvilágában mint *önfeláldozó* minőség hitelesítődik Nasztaszja esetében. A hősnő eljut annak megértéséig, hogy az esküvővel nemcsak hogy nem tudja „megmenteni” Miskin, hanem éppen ő pusztítja el a herceget. Azonban a puskinii idézet eredeti kontextusában az ifjú hódoló az, aki *önkéntesen* ajánlja életét Kleopátra szerelméért, egy magasabb rendű egység megéléséért. Nasztaszja Filippovna alakjára vonatkoztatva ez azt jelenti, hogy amikor Rogozsin önkéntes áldozatává teszi magát az asszony – „átvállalva” Miskintől a potenciális áldozat szerepét –, akkor nemcsak a főhóst tudja megóvni saját pusztító énjétől, hanem meg is tudja szüntetni belsőleg meghasadt szerepét, a „bukott nő” és a „végzet asszonya” alakjára vonatkoztatott kettősségét. Mindez azt jelenti, hogy az alakszerepek tisztázására irányuló törekvés a hősnő alakjához kapcsolódva is megjelenik a szűzsében, nem kizárólag Miskinhez kötött tanulmányozható, ahogyan ebbe az irányba el is indítottuk a vizsgálódást, amikor mindezt az előző fejezetben egy „lovagi” intertextus hátterén az asszony „rossz hírének” megszüntetésével hoztuk összefüggésbe. Az alaposabb továbbgondoláshoz most azonban idézzük fel, milyen példákön keresztül valósul meg a „lakoma” Dosztojevszkij alkotásában.

4.

A „ПИР” DOSZTOJEVSZKIJNÉL

Ahogy korábban már utaltunk rá, M. M. Bahtyin a polifonikus regényt a menippeából származtatható karneváli formával köti össze. A „lakoma”, amely műfajtörténeti fejlődésében a menipposzi satírával kerül kapcsolatba, Dosztojevszkijnél őrzi e

kettősségét, leírása gyakran hordoz „parodisztikus” vonásokat.²⁸² Intim hangulat helyett bizalmaskodás, kedélyes borozgatás helyett részegség és botrány üti fel a fejét, a megszólaló gyakran gúny céltáblájává válik. A beszélgetés tárgyává is „nagy horderejű” problémák, politikai témák és ideológiai kérdések deklamációi válnak, nem aktivizálódik a közös eszmecsere gondolata.²⁸³

Ennek a „lakomának” jellegzetes példája Ippolit felolvasása, melyet a tervezett öngyilkossága előtti utolsó estén hallgathat meg a herceg születésnapjára összegyűlt közönség. Ebben sértődöttségét fejezi ki, hogy súlyosbodó betegsége miatt nemsokára ki kell vonulnia a világ teljességéből:

„mit nekem ez az egész világ [...] még az apró légy is, amely körülöttem zümmög a nap sugarában – még az is részt vesz ebben a *dáridóban*, ebben a kórusban [...] csak egyedül én vagyok elvetélt” (560²⁸⁴).

A születésnapra összesereglett társaságot az elbeszélő némi gúnnyal ábrázolja: „pezsgőt isznak, láthatólag már eléggé régóta, úgyhogy a *vigadók* közül sokan már igen rózsás hangulatra derültek” (497²⁸⁵). A létből való kitaszítottság érzése Ippolit alakjából ironikus modalitást hív elő, amelyen keresztül a „пип”-hez külsőségekben megnyilvánuló jegyeket köt, amikor teátrális felolvasásával és öngyilkossági kísérletével saját magát akaratlanul is nevetség tárgyává teszi.

Később Miskin reflektál Ippolit fent bemutatott véleményére, amikor maga is e kitaszítottság élményét idézi fel svájci életével kapcsolatban:

²⁸² Vö.: „Симпосион – пиришественный диалог, существовавший уже в эпоху «сократического диалога» (образцы его у Платона и Ксенофонта), но получивший широкое и довольно разнообразное развитие в последующие эпохи. Диалогическое пиришественное слово обладало особыми привилегиями [...] на амбивалентность, то есть сочетание в слове хвалы и брани, серьезного и смешного. Симпосион по своей природе чисто карнавальный жанр. Мениппеа иногда прямо оформлялась как симпосион”, vö.: Бахтин, 1963, 161.

²⁸³ Vö.: Абдуллаев, 2007.

²⁸⁴ Vö.: „Что не во всей этой красоте [...] даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом *пипе* и хоре участница [...] а я один выкидыв” (343).

²⁸⁵ Vö.: „пили шампанское, и, кажется, уже довольно давно, так что многие из *пирующих* успели весьма приятно одушевиться” (305).

„egy verőfényes napon elment a hegyek közé, és sokáig kóborolt egy kínzó gondolattal, amely sehogy sem akart testet öltetni benne. Előtte a ragyogó ég, lent a tó, körös-körül a derűs horizont, amelynek vége-hossza sincs. Sokáig nézelődött, és gyötrődött. Most eszébe jutott, hogyan tártá szét a kezét e végtelen világos kékség felé, és sírt. Gyötörte a tudat, hogy öneki mindez teljesen idegen. Micsoda *dáridó*, micsoda mindennapos nagy ünnep ez, amelynek sosincs vége” (575²⁸⁶).

Az Ippolit kifejtésében megjelenő „kis légy” képét a herceg is sajátjának érzi, vö.: „most úgy tetszett neki, hogy mindezt ő mondta akkor, ugyanezekkel a szavakkal, és hogy a »legyet« tőle vette át Ippolit” (575), ekképp Miskin a hős alakjára vetített ironikus magatartást nagyon is az életigenlés jelének vélheti (vö.: *nup* mint *праздник*). Ezzel egyúttal visszaállítódik egy olyan szövegjelentés is, amelyben a „lakoma” magában foglalja azt a gondolatot, hogy az ember a világ részesévé válhat.²⁸⁷ Ezt pedig a hősökhöz visszavezetve mondhatjuk: Ippolit egy adott szituációban saját fizikai megsemmisülésének a határáig megy el, öngyilkossági kísérletével azonban nem sikerül – Iván Karamazov szavával élve – „földhöz vágnia a serleget”, s ekkor Miskinre hárul az a feladat a szűzsében, hogy továbbvezesse a hőst.

A *Karamazov* testvérekben Iván e képszerű kifejezése, melyet Dmitrij Karamazov korábbi megnyilvánulásából merít, már Aljosával beszélgetve hangzik el: „élni akarok, és ha már egyszer a számhoz emeltem ezt a *serleget*, hát nem veszem el tőle addig, amíg fenéki ki nem iszom”.²⁸⁸ Ehhez kapcsolódik a hősnek egy másik gondolata is: „élni vágyom, és élek – minden logika ellenére is [...] drágák nekem a

²⁸⁶ Vö.: „Он раз зашел в горы, в ясный, солнечный день, и долго ходил с одною мучительною, но никак не воплощавшеюся мыслию. Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за *пир*, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца” (353).

²⁸⁷ Vö. ismét az ippoliti gondolattal: „крошечная мушка [...] во всем этом пире и хоре *участвующая*” (343). Ehhez ld. a hercegnek a már Svájcban megfogalmazódó, a *sorsot az életben való részvétellel* azonosító gondolatát: „lehet, hogy teljesen megváltozik a *sorsom* (vö.: „*моя участь*”, 64), de hát nem ez a lényeg, nem ez a fontos. Az a fontos, hogy most már megváltozott az egész életem” (103).

²⁸⁸ Ld.: Dosztojevskij, 1982, I, 340–341.

tavasszal kifeslő, *ragados kis levélkék*”.²⁸⁹ Sz. G. Bocsarov megállapítása szerint, az idézetben megjelölt, a „lakoma” témájának puskinsi hagyományára utaló szövegrészek – vö.: „кубок” és „клеякие листочки”, amelyek Iván alakjához kapcsoltan ugyanazt a gondolati tartalmat fejezik ki – ellentétes szemantikai jegyekkel ruházódnak fel. A „serleg” továbbra is Iván alakjegye marad²⁹⁰, míg a „ragados levélke” már Aljosa attribútumává válik.²⁹¹ Ez utóbbi pedig a hős alakján keresztül Zoszima tanításának metaforájává alakul, az emberi és az isteni világ érintkezésének – a puskinsi „пир”-hez hasonlatos – szimbólumértékű motívumává. Így a „levélke” Iván „élni vágyását” úgy jelöli újra, hogy azt – már a zoszimai *teljesség* gondolatának jelentésháttérén (vö.: „mindegyikünk mindenben bűnös mindenkivel szemben”²⁹²) – a világban való részvétel vágyává, az aljosai életigenléssé minősíti át.²⁹³ E jelentben Aljosa Miskinhez hasonló funkciót tölt be, amikor a kiüresedő metaforától továbbvezeti Ivánt.

A „lakoma” nézőpontját rávetítve *A félkegyelmű* másik botrányos „ünnepi” jelenetére, Nasztaszja Filippovna estélyére, hasonló megállapításra juthatunk. A hősnő viselkedéséről a következőképp tájékoztat az elbeszélő: „ő is kért pezsgőt, és kijelentette, hogy ma este három *serleggel* is megiszik [...] hisztérikus nevetéséből, amelyet gyakran hirtelen néma, sőt komor tűnődés váltott fel, nehéz volt megérteni bármit is” (193²⁹⁴). Ebben a „serlegben” kibontásra váró történetek rejtőznek, amelyek – hasonlóan a kleopátrai alaphelyzethez – a *szerelemhez való viszonyon* keresztül is megfogalmazhatók.

Az Egyiptomi éjszakákban Kleopátra alakjára vonatkoztatva úgy is felmerül a kérdés, hogy áldozzon-e a szenvedélyes szerelemért, amelyet isteneitől neki kell

²⁸⁹ Ld.: uo. 341.

²⁹⁰ Vö.: „hisz megmondtam neked: csak harmincéves koromig húzzam, akkor aztán – földhöz a serleget”, ld.: uo. 389.

²⁹¹ Vö. a hős Ivánhoz intézett kérdésével: „Hát a ragados kis levelek [...] hát hogy fogsz élni, mivel fogod szeretni őket”, ld.: uo.

²⁹² Ld.: uo. 427.

²⁹³ Vö.: Бочаров, 1985, 210–228. Jerzy Faryno a „ragados levélkék” motívumát – egy tágabb gondolat kifejtés részeként – gondolatmenetünk számára átfogalmazhatóan a „lakoma” mitikus hagyományba ágyazódó költői jelentésképzése felől vizsgálja *A Karamazov testvérekben*, vö.: Фарино, 1995. *A levél* motívumának a tanulmányozását *A kamaszban* ld.: S. Horváth, 2002, 135–136.

²⁹⁴ Vö.: „сегодня вечером выпьет три бокала, [...] в ее истерическом и беспредметном смехе, перемежающемся вдруг с молчаливою и даже угрюмою задумчивостью, трудно было и понять что-нибудь” (119).

kérnie, vagy pedig éljen egy olyan lehetőséggel, amelyet önként ajánlanak fel. Ahogy már említettük, a szituációban cselekményesen az előbbi valósul meg, az utóbbi a történet metaforikus síkjának kifejtésében (s egyúttal a szövegvilág önmagára vonatkozó reflexiójaként a *történetértelmezésében*) jut szerephez. A puskinsi „lakoma” szimbolikus jelentéstartományát mozgósítva az estély egy magasabb rendű teljesség-élmény megélésének lehetőségeként határozódik meg, amelyben a hősnő – életének viszonylatában átvitt értelemben – csak egy pillanatra részesül, ismételten vö. a „hosszú tekintet” (321) metaforikus kifejezésével.

Visszatérve Dosztojevszkij regényéhez, Nasztaszja „kérői” közül Gánya a tervezett leánykérésében saját gazdasági vállalkozását látja, s a készülő „üzletben” Tockij (illetve Jepancsin tábornok) támogatását is élvezi, míg Rogozsin az asszonyban a királynőjét élteti (vö.: „A tied, boldogságom! A tied, királynőm!”, 235; majd: „Ez aztán királynő! – ismételtette percenként”, 237).²⁹⁵ Mindkét hős meg akarja vásárolni az asszony *áruba bocsátott szerelmét*. A metaforikus történet síkján e lehetőségek egyúttal bizonyos hagyományokban gyökerező alakszerepek közötti választással válnak egyenértékűvé. Gánya ajánlata szöveghagyományt, a Tockij alakjához kötött „kaméliás hölgy” szerepét kínálja a hősnőnek, míg Rogozsin szenvedélyes szerelme kulturális paradigmát idéz: alakjának hangsúlyozottan a testiséggel összefűzött aspektusa, a „királynőjéhez” forduló féktelen érzékisége a „büszke szépség” alakja felé nyilvánul meg.

Ebben a helyzetben Miskin a „kaméliás hölgy” és a „királynő” mellé új szerepet ajánl, amikor az asszony személyében egy „becsületes nőt” (224) venne el.²⁹⁶ A disszertáció előző fejezetében megállapítottuk, hogy a *szégyen* megszüntetésére vonatkozó cselekményes törekvést a szövegvilág a főhős alakjához kötött „lovagi” intertextus segítségével lépteti át a metaforikus történet szintjére. Az alakszerepek

²⁹⁵ Rogozsin nézőpontjával a vele érkező társaság is azonosul, Lebegyev már egyenesen „Édesanyánk! Királynénk! Mindenhatónk!” (236) kiáltással fordul hozzá. Az uralkodói vonást Gánya is megemlíti Miskinnel beszélgetve: „észrevette, hogy ő maga roppant félszeg, és az ímént bizonyos pillanatokban zavarba esett? [...] Ezek aztán uralkodni szeretnek” (171).

²⁹⁶ A három „kérő” pedig nem pusztán az *Egyiptomi éjszakák* három „jelentkezőjét” idézheti eszünkbe, hanem Dosztojevszkij szándékolt megjelenítési formáit az eltérő típusú – a szenvedélyes, a hiúság vezérelte és a keresztényi – szerelmekről, vö. az író feljegyzésével: „В романе три любви: 1. Страстно-непосредственная любовь – Рогожин. 2. Любовь из тщеславия – Ганя. 3. Любовь христианская – Князь”, Id.: Достоевский, 1974 (9), 220.

eltávolítására tett kísérlet azonban a hősnő alakjegyeként is azonosíthatóvá válik. Amikor Nasztaszja saját magát „züllöttnek” tartja (ld.: „Nézd, herceg, a menyasszonyod elfogadja a pénzt, mert *züllött*”, 233²⁹⁷), akkor a szövegvilág – Miskin alakjából táplálkozva – a *распутная* etimológiáját életbe léptetve²⁹⁸ interpretálja a cselekményes szituációt: kilép abból a helyzetből, amelyben őt megvásárolhatják.

Terve, hogy az este fenéig igya „serlegét”, hogy mindent feléigessen maga mögött, nem valósul meg. Miskinre hárul az a feladat, hogy a végletesen kiélezett helyzetben továbbsegítse a hősnőt. Házassági ajánlatával előhívja a „züllottságban” rejlő mélyebb szemantikát, amelyen keresztül a botránys estélyen – Kleopátra „lakomájához” hasonlóan – Nasztaszja Filippovna úgy bocsátja áruba szerelmét, hogy érte már ő szab árat. A hősnő részt vehet saját életének alakításában (vö. ismételten a miskini *sors*, az „участь” gondolatával), s nemet mond Miskinnek. Pontosan azért, mert amikor Nasztaszja teljesen *részt vesz* az életben, többé már nem szánandó, már nem igényli a *részvételt* (vö.: *сострадание*).²⁹⁹

A *hercegné* lehetősége (vö.: „már magam is hercegné vagyok; hallotta: a herceg nem tűri, hogy sértégessek”, 229) így nem fordul át történetbe. A nem realizálódó alakszerep pontosan azáltal válik a szöveg önmagára vonatkozó reflexiójának eszközévé, hogy képes az eseménytörténet síkján lévő gesztust átértékelni. Rogozsin szerelmét nem Miskin ellenében választja Nasztaszja, hanem *mellé*. A hősnő így megpróbálhatja a szerelmet a maga *teljességében* – Miskinnel a testiséget át nem élhető és Rogozsinnal a nagyon is testi aspektusát – átélni.

²⁹⁷ Vö.: „Смотри, князь, твоя невеста деньги взяла, потому что она *распутная*” (144).

²⁹⁸ A nyelvi megformálás a „béklyó” (vö.: „путы”) eltávolításának gondolatát hívja elő, ld.: Vasmer, 1987 (3), 412.

²⁹⁹ A *részvétel-részvét* összekapcsolásra Miskin alakjának vonatkozásában Kroó Katalin megállapításaira utalunk vissza. Eszerint a *részvét* irodalmi megjelenítési formája *A félkegyelműben az együtt cselekvést, az idegen világban való tevékeny részvétel* gondolatát helyezi középpontba. Ennek poétikai bemutatása alapvetően a Miskint övező *teljesség*-motívumok (vö. ismételten: az ég és föld *összeérésének* képszerű megfogalmazása; a rohamról mint a különböző létszférák közti *szintézisről* alkotott gondolat; az önmagában egy *teljes élettel felérő pillanat* megjelenítése) felvonultatásán keresztül zajlik a regényszövegben, így adva olyan értelmezést a szereplői alakhoz kötött *részvételek*, amely az *életben való teljes benne levésként* fogalmazható meg. E koncepció érvényteleníti tehát azt a nézetet, mely Miskin „legfőbb törvényét” (ld.: *сострадание есть главнейший [...] закон*”, 192) a kis Marie történetéből táplálkozó *szánalommal szeretés* (vö.: *сожаление*, ld.: „мне ее только очень *жаль* было”, 61) motívumához köti a szakirodalomban. Ehhez ld.: Kroó, 2002, 326, illetve Kpoo, 2005, 264.

Másrészről, Dosztojevszkij Nasztaszja Filippovna alakján keresztül tudja biztosítani azokat a szituációkat, amelyekben Miskin és Rogozsin egymás mellé kerülnek.

5.

ÖSSZEGZÉS: SORS ÉS SZERELEM

Ebben a fejezetben a *fragmentált szerkezet* kérdését puskinsi szöveghelyeken – az *Egyiptomi éjszakákban*, s ehhez kapcsolódóan a *Повесть из римской жизни*, valamint a *Мы проводили вечер на даче* megnevezésű töredékes elbeszélésekben – a költői jelentés *teljességének* vizsgálatával kötöttük össze. Nasztaszja Filippovnáak *A félkegyelmű* cselekményvilágában az esküvő előtt megidézett kleopátrai „vonása” az alakhoz kötődő szemantikai történet kifejtésében vállal részt, mégpedig kettősen. Egyrészt megjelöli a hősnő szűzség mozgását az *áldozat* szerepkörei között, másfelől pedig – miközben a női szereplő folyamatosan „együtt tartja” Miskint és Rogozsint a cselekményben – alakja a *szerelem* megélhetőségének a problémáját annak újrafogalmazásával köti össze.

A *teljesség* gondolatához kapcsolódóan visszautalunk M. M. Bahtyin azon meglátására, mely szerint minden szereplőben megvan a másik „szólama” is, mindenki megvalósítható a „teljes hang”. Idézzük fel a *Vizuális motívumok a történetekben* alponban szereplő, a regény cselekményvilágából ideköthető példát: a templomtorony tetejéről visszaverődő fénysugár, amely az új élethez kapcsolódik Miskin történetében, úgy is azonosítható, mint az epilepszia előtt felbukkanó fény, amely a mélybe hullás állapotát előzi meg. Egyszerre tartalmaz pozitív és negatív tartalmú jelentésspektusokat, mert egy olyan pillanat – ld. ismételten a halál előtti öt percet, illetve a roham előtt a legmagasabb rendű lét „felvillanását” – szimbolikus jegyvé válik, amely az életet a maga teljességében hivatott megjeleníteni.

Nasztaszja Filippovna a szerelmet úgy élheti meg teljességgént, hogy Miskinnel a lelki tartalmában, Rogozsinnal a testi dimenziójában részesülhet. Ebből a

nézőpontból szemlélve az esküvőtől való visszalépés cselekményes szituációját, a két hős között felszámolható az ellentét, hiszen alakjukon keresztül a szövegvilág képes értelmezni a meghasított *szerелеm* motívumát. Nasztaszja Filipovna „katalizátora” azoknak a szituációknak – kezdve a regény elején a vonaton róla folyó beszélgetéssel, s bevégezve azzal a jelenettel, amelyben a holtteste mellett állnak –, amellyel a szövegvilág újra meg tudja mutatni, hogy Miskin és Rogozsin egyek: alakjukkal egyazon teljességhez vezető két közelítési módot, két komponenst képviselnek.

A szövegpoétika a *teljesség* és *töredékesség* gondolatát több síkon is egymás mellé rendeli. Az eseménytörténeti ábrázolás síkján Miskin saját, meglehetősen korlátozott élményvilága alapján fejt ki gondolatait az élet nagy kérdéseiről. E gondolataiban gyakran helyet kap az élet egy olyan *pillanatáról* való elmélkedés, amely mégis annak teljességét hivatott tükrözni. Idekapcsolódik a hős „elbeszélhetőségének” a kérdése, hiszen a róla szóló elbeszélői szöveg is „töredékessé” válik, amikor a herceg fél évre Moszkvába távozik. Amikor Nasztaszja Filippovnára a puskini Kleopátra-alak intertextuális figurája vonatkoztatódik, amely – ahogy elemzésünkben bemutattuk – úgy vesz részt e gondolatkör kiteljesítésében, hogy a *szerелеm*, az *áldozat* szerepének megélhetőségét a *sors* alakíthatóságával teszi egyenértékűvé, akkor ezáltal a miskini történetet is új nézőpontból értelmezhetjük.³⁰⁰

³⁰⁰ Visszaautalunk a miskini cselekményes történet és a hős *sorsának* kérdésére, amelyet műfajpoétikai koncepció keretében fejt ki Király Gyula (vö.: sorsregény), illetve Kovács Árpád (vö.: eszmélésregény). Ugyanakkor Ivogin Napóleonról szóló elbeszélése, amelyben az oroszokkal való megütközés előestéjéről mesél Miskinnak, szintén a sors kérdését érinti: „Napóleon megremegett: a sorsa forgott kockán. »Gyerme kem! – mondta nekem váratlanul. – Mi a véleményed erről a szándékunkról?« Természetesen úgy kérdezte ezt tőlem, ahogy néha a lángelmék is a fej vagy íráshoz folyamodnak az *utolsó pillanatban*. Napóleon helyett Davout-hoz fordultam, és szinte ihletten azt mondtam neki: »Igyekezzenek haza, tábornok!« A terv dugába dőlt” (680–681). Amikor Ivogin jelzi a hercegnek, hogy számára nem juthatott „napóleoni sors” osztályrészül (ld.: „természetesen osztottam volna sorsában »a száműzetésnek forró égövi szigetén«, de sajna, elváltak utaink” 682; vö.: „конечно, разделит ь с ним «знойный остров заточенья», но увы! судьбы наши разделились”, 417), akkor a Puskin *Napóleon* (1821) című verséből idézett sorral felfedi, hogy ő bizony a történeti „foglya” maradt. Az Ivogin alakjához kötött komikus modalitás (vö. Miskin reakciójával: „nem bírta türtőztetni magát, harsány kacagásra fakadt”, 684) eltávolítja az elbeszélőtől azt a jelentéstartalmat, amelyet a szöveg Miskinnél a *sorsban való részvétel* gondolatával érvényesített. Hasonló gondolatra jut Olga Meerson Ivogin Kolpakov közlegényről szóló elbeszéléssel kapcsolatban, amelyet a krisztusi feltámadás gondolatára vetít rá, vö.: Меерсон, 2001.

A herceg asszony iránti *szerelme* a „Szegény lovag” *szolgálat*a is, ám egyúttal a másik iránti részvét is. A Miskin által történetben és tételeken is megfogalmazott *részvét* (vö.: *сострадание*) eszméjének a Nasztaszja Filippovna életében való megnyilvánulásáról a regényszöveg poétikai történetmondásán keresztül kaphatunk hírt.

A történet metaforikus síkjának azonosításában részt vállaló intertextuális viszonyrendszer alapján tehát Miskin alakja is összeköthető a *teljesség–töredékesség* jelentésspektusával (vö. a *lovagság* költői gondolatának elágaztatásával, amely a herceg és Rogozsin esetében a lovag-alakszerep megcserélhetőségében nyilvánul meg, s amelynek lehetőségét éppen Nasztaszja Filippovna biztosítja azzal, hogy mindkét férfira szüksége van). S láthattuk: a hősnő esetében is Miskin az, aki őt „továbbsegíti”, egy cselekményes szituáció (s ezzel egyenértékűen: egy alakszerep) szemantikai tartalmát átlényegíti, hogy ezen keresztül tehesse teljessé – ez a miskini *együttérzés* – a *sorsban* való *részvételt*. A „továblépés” biztosítja azt, hogy akár új történet születhessen, hiszen Rogozsin alakjára vonatkoztatva azért jelenhet meg a „fukar lovag”-figura, amely a miskini *lovagság* értelmezőjévé válik, mert Nasztaszja Filippovna a kleopátrai döntéshozás helyzetébe lép születésnapj ünnepségén. S az *Egyiptomi éjszakák*-intertextus mégsem ebben a szituációban bontakozik ki: a szöveg újrafogalmazza a „választás” szituációját – a tervezett esküvő helyett Nasztaszja véglegesen Rogozsin mellett marad –, így mutatva rá arra, hogy a korábbi megjelenítés bizonyos szempontból mégis töredékes maradt.

A következő fejezetben azt a szempontot vesszük tovább, hogyan viszonyulnak a „töredékes” szituációk a teljeshez, milyen módon fogalmazódnak újra fontos gondolatok, milyen poétikai eszközökkel valósul meg még – az intertextuális történetmondás mellett – a szemantikai jelentéskiteljesedés folyamata.

IV. FEJEZET

A HOLBEIN-KÉP

A Halott Krisztus szerepe A félkegyelműben

A disszertáció bevezető fejezetében már jeleztük, hogy az intermedialitás problémakörét – az intertextualitáshoz hasonlóan – speciális nézőpontból vesszük szemügyre. E kérdés tisztázása segítségével az ábrázolt esemény tárgyi jelentését más jelentéssíkokra vonatkoztatva igyekszünk számot adni arról, hogy milyen egyéb módon képes még történetet mondani a Dosztojevszkij-regényszöveg. Ehhez a szakirodalmat felvezető alfejezetben olyan tanulmányok ismertetésére törekedtünk, amelyek a vizuális kifejezési formákat alapvetően poétikai kontextusban értelmezik. *A félkegyelmű* kiemelt képi alkotása, a Jézust ábrázoló Holbein-festmény köré szövődő regényi gondolat kifejtés olyan jelentésstrukturálást biztosít, amely, meglátásunk szerint, a „Szegény lovag” intertextuális figuráján keresztül kiteljesedő *lovagság* motívumával egybefonódó *szolgálat* költői értelmének a kiteljesedéséhez is hozzájárul. A Holbein-kép értelmezése ugyanakkor kiemelt pontra helyezi a *szépség* gondolatát, amelynek megfogalmazását az előző fejezetben vizsgált *teljesség* és *töredékesség* kérdéséhez köthetjük vissza. A *szépség* motívumának ismételt megjelenítéseinek keresztül, e megjelenítéseket egy szemantikai sor elemeiként interpretálva, a „töredék”-szövegeknek a teljeshöz való viszonyáról is továbbgondolkozhatunk. Ugyanis magának e motívumnak a megformálási módozatait is értelmezhetjük töredékesnek, azt tartva szem előtt, hogy a regényszövegnek „újra kell mondanía” (újra kell fogalmaznia) a motívumot, rávilágítva ezáltal korábbi megjelenítésének az értelmére is. Ebben a kontextusban az újrafogalmazások, melyek egyikeként értékelhetjük Holbein alkotását, a költői jelentéskifejtés történetének megalkotásában vesznek részt.

A HOLBEIN-KÉP ELBESZÉLŐI FUNKCIÓJA

A disszertáció bevezető fejezetének *Történetmondás és képszerűség* alpontjában ismertettük Julia Kristeva meglátását, amely szerint a *Halott Krisztus* metaforikus kifejtője annak a történetnek, amely a cselekményben Miskin individualizációs folyamatát mutatja be. Utaltunk Victor Stoichitának az ippoliti képleírást értelmező véleményére, amely a képen ábrázolt isteni eszmény eltorzulását a cselekményvilágban Miskin sikertelen küldetésének előrevetítésével hozza összefüggésbe. V. V. Boriszova gondolatkifejtése alapján az alkotás olyan vizuális megfogalmazás, amely a szereplőket a regény egészében a halálraítéltség szituációjában láttatja, s ezen keresztül értelmezi a herceg életükbe való beavatkozásának cselekményes kudarcát.

Holbein alkotásának szerepét Sarah Young szintén a cselekményvilággal összefüggésben ítéli meg, amikor a kép megjelenítésekor a cselekményvilágban beálló fordulatot egy az eseménysíkon meg nem jelenő mozzanat felől közelíti meg.³⁰¹ A kutató meglátása szerint a regény három főszereplője között kialakuló viszonyok szempontjából kiemelt jelentőségűnek tekinthető a herceg Moszkvában töltött féléve, s a hősök közt formálódó kapcsolatokról az addig mindentudónak hitt elbeszélő sem képes beszámolni. A mű második részében a cselekmény kibontakozásának folyamatában a mellékszálak kerülnek a középpontba (vö.: a Pavliscsev-ügy, „jelenetek” a Japancsin-családdal, Radomskijjal, Ivolginékkal), a főszereplőknek nincs túl sok lehetőségük arra, hogy kapcsolatba lépjenek egymással. Az olvasó – hogy információt szerezzen a közöttük létesülő viszonyról –, kénytelen elhagyni az elbeszélés ok-okozati összefüggéseit, s más megközelítési módra támaszkodni. Nemcsak az „eltűnt” hat hónap hozza zavarba az értelmezőt, hanem az a tény is, hogy a moszkvai félév radikális változásokat idéz elő a regényi faktúrában, a szereplők

³⁰¹ Vö.: Янг, 2001b.

életében. Megváltozik az időkezelés, az elbeszélő pozíciója és megbízhatósága, más irányt vesz a történet, sőt Miskin bizonyos jellemvonásai is másnak mutatkoznak.³⁰²

S. Young tanulmányában feladatának tekinti, hogy a cselekményvilágban feltáruló változásokat Holbein képével összefüggésben láttassa. Az említett kép kétszeri feltűnése a regény fő cselekményes vonalát háttérbe szorító középső részhez tartozik. A kép első megjelenése – Miskin Rogozsinnál tett látogatásakor – látványos cselekményfordulatot hoz (vö.: gyilkossági kísérlet, elutazás Pavlovszkba), de ugyanez történik a képi alkotás regénybeli második megjelenítésekor is, Ippolit tervezett öngyilkossági kísérletéhez kapcsolódóan. Bár az olvasó „mellékszálról” kap közvetlen információt, valójában Miskin, Aglaja és Nasztaszja Filippovna között történnek lényegi dolgok. Az asszony újból megjelenik a herceg életében, s ez ismét előhívja Miskinből a regény elején megfogalmazott szándékát a hősnő megmentésére irányulóan. Miskin Aglajához fűződő kapcsolata is Nasztaszja Filippovna alakján keresztül formálódik.³⁰³ A kutató koncepciója szerint nem lehet szó véletlen egybeesésről a Holbein-kép megjelenése és a cselekményfordulat között, a kép kétszeri felmutatása feltétlenül funkcionális, amennyiben a regény középső részének, a hiányzó cselekményelemeknek az emblémájává válik.

A Holbein-kép első megjelenése a regényben már tematikusan előkészített: az első fejezetben bemutatott képek (ld.: Holbein Madonnája, a Japancsin-család házában függő Uri kanton látképe) mint esztétikai élményt, Miskinnek a halálraítéltről szóló történetei pedig (az Adelaidának ajánlott képtémához hasonlóan) mint morális-etikai élményt készítik elő. Krisztus, illetve a krisztusi gondolat „elvesztése” egyébként is sok helyen tematizálódik a regényben – gondoljunk csak Japancsina kirohanására a nihilisták ellen, Lebegyev Apokalipszis-értelmezésére és az embrevőről szóló történetre, Ippolit saját maga számára készített halálos ítéletére. Ezek az

³⁰² Vö. Robin Feuer-Miller és Kovács Árpád hivatkozott Dosztojevszkij-monográfiájának már ismertetett megállapításaival.

³⁰³ Vö.: „Utána [Aglaja után – S. G.] akart futni a herceg is, de a küszöbön átolelte két kar. Nasztaszja Filippovna eltorzult, megtört arccal farkasszemet nézett vele, és megkékült ajkát alig mozgatva azt kérdezte: – Utána?” (776). Majd: „Az enyém! – kiáltotta [Nasztaszja Filippovna – S. G.] – elment az a büszke kisasszony? Hahaha! – nevetett hisztérikusan. – Hahaha! És én még majdnem odaadtam őt annak a kisasszonynak! Hát miért? Minek? Én örült!” (uo.).

eseménytörténeti részletek természetessé teszik az olvasó számára a képpel való másodszeri szembesülést. Egy olyan regényhelyre is rátalálhatunk, ahol Miskin és Rogozsin, még e másodszeri ábrázolást megelőzően – az alkotás első megjelenéséhez hasonlóan – Nasztaszja Filippovnáról beszélget.

A kép első megjelenését követő események is különös jelentőségűek. Miskin Péterváron bolyong, tudatában valóság és hallucináció keveredik, démona megelőlegezi azt az epilepsziás rohamot, amely Rogozsin gyilkossági kísérlete után ténylegesen bekövetkezik. A festmény másodjára Ippolit *Nélkülözhetetlen magyarázatában* merül fel, a kép megsejmlélése után őt is Rogozsin fenyegeti, igaz, ez nem fizikai, hanem álom formájában történő, „metafizikai” fenyegetés. Ippolit ezután határozza el öngyilkosságát. S. Young megállapítása szerint a festmény és tulajdonosa, Rogozsin közvetlenül felelősei a kép előkerülését követő erőszakos eseményeknek. A sokak szemében a hit elvesztését szimbolizáló műalkotás, amely a halott Krisztust ábrázolja, a többi hős számára – a rájuk gyakorolt hatás következtében – nagyon is „élő”: folyamatos megmutatkozása sorsszervező erőként lép fel. Az tehát, ahogyan a kép megjelenései után a cselekmény más-más fordulatot vesz, Rogozsin erőszakos tetteivel is összefonódik.

S. Young szerint a „fizikai világtól való eltávolodás”³⁰⁴ a hit elvesztésének a folyamatát jelöli. A hit helyére Rogozsinnál ősi, primitív erő és kegyetlenség lép. A kép, funkciója szerint, felgyorsítja a hősnél e folyamatot, s bemutatja azt az állapotot, melyet a hitvesztés eredményez. Nasztaszja Filippovna is megváltozik a hat hónap elteltével, hiszen Rogozsint választva – a korábbiaktól eltérően, amikor is szegényérzete dominál – immár tudatos pusztuláshoz köti magát. Az asszony és a kép fizikai léte is rokonságot mutat: mindkettő áru, amelyet Rogozsin féltékenyen őriz.³⁰⁵ Az asszonyról készült fénykép Miskin értelmezése szerint a szenvedést látatja, ahogy a festmény is egy emberi lény gyötrelmeit fejezi ki szemlélőjének. A kutató szerint a

³⁰⁴ Rogozsin jelenléte az első részben ugyanis meglehetősen „fizikai”, míg a másodikban a hősök számára (ld. a herceg *démonát*) mintha hallucinációkból merítené létét, a szereplők nem lehetnek biztosak az alak valóságosságában.

³⁰⁵ Roland Opitz megállapítása szerint Rogozsin, a kereskedő valóban áruként kezel mindent, legyen az a szépség (Nasztaszja Filippovna), a művészet (Holbein-kép), vagy éppen Krisztus, vö.: Опиту, 1980, 77–78.

festmény „tükörképe” a herceg állapotának, hiszen azt mutatja, hogy Svájcból még a „krisztusi képességek” birtokában érkezett küldetéssel, míg a festmény megtekintésekor már tudatában van annak, hogy nem képes megmenteni az asszonyt, így öröknek hitt képességei időlegesnek bizonyultak csupán. A főhős megváltozására a második rész elején több ízben is felhívja a szöveg a figyelmet. Miskin megtalálta helyét a társasági életben, már észreveszi, ha valaki be akarja csapni, kritikus helyzetekben kiáll magáért. Ezt a tudását Moszkvában szerezte meg, s ekkortól jelennek meg „kettős gondolatai” is. A szerző véleménye szerint a herceg alakjában háttérbe szorul a könyörületessége, s jellembéli változása a cselekmény más irányát is magával hozza. A főhős példázatai is kisebb jelentőségűek az első részhez képest, a hitről szóló, Rogozsinnak elbeszélte történeteit pedig Young éppen e hit elvesztéseként, a kísértéssel szembeni elbukás kifejezéseként értelmezi. A megkapott örökség a szerző szerint nagymértékben felelős azért, hogy a könyörületesség vonása mérséklődik a herceg habitusában, hiszen a pénz szorosabbra fűzi kapcsolatát a világgal, megszűnik tehát kívülállósága. Miskin ráeszmél, hogy távolodik a „küldetésétől”, s épp ezt fejezi ki számára Holbein festménye s a roham előtti lázas bolyongás is. Innentől kezdve megpróbálja magában elnyomni a múltat és a hétköznapi (az „átlagemberek”) életét élni. Az elbeszélő is lemond „mindentudásáról”, s a hősi tudattal azonosítja magát.

A kép másik szemlélője Ippolit, aki a második részben még csak egy a háttérben lévő figurák közül, a cselekmény harmadik részbeli újabb fordulata azonban épp az ő alakjához kötődik. Ippolit, Rogozsinnal rokon módon, elvesztette a hitét, Nasztaszja Filippovnához hasonlóan szenved az elkerülhetetlen haláltól, a *Nélkülözhetetlen magyarázat* pedig a Miskinnel való belső rokonságára világít rá. Ippolit szerepe – a tanulmány szerzőjének véleménye szerint – abban foglalható össze, hogy Miskin gondolatait interpretálva (vö. a szépségről, az időről, a halálraítéltségről, az eszmék megfelelő kifejezési formáinak lehetőségéről, az *alázatról* mint erőről megfogalmazódó kifejezéseket) valójában az ő pszichológiai felépítését árnyalja. A tüdőbeteg diák Miskin katalizátorszerepét veszi át a harmadik részben, s ezzel kikényszeríti a cselekmény újabb fordulatát. Amikor Ippolit a herceg számára fontos

kérdésekről töpreng a kép értelmezése során, Miskinnak újra fel kell vállalnia „küldetését”, amelyet múltjával együtt elnyomott magában a Holbein festményével való első szembesüléskor.

A kutató az alábbi végkövetkeztetésekhez jut: a regény első és második része közti „szünet” aktív hiányt jelöl. A Holbein-kép első megjelenése után a főhős egy valamiféle hétköznapi élet megteremtésére törekszik, amelyikre nem nyomja rá bélyegét a Nasztaszja Filippovnával való kapcsolata. A festmény másodszori felbukkanása visszatereli a főhőst igazi feladatához. Ekkor az elbeszélő helyére – akinek szerepe a mellékszálak közvetítésében „merül ki” – belép a három hős kapcsolatát „elbeszélő” Holbein-kép.

T. A. Kaszatkina is olyan szerepben értékeli a képi alkotást, amely az eseménytörténeti ábrázoláson túlmutató történet kibontásában vesz részt. A kutató számot vet Holbein festményének keletkezéstörténetével és kultúrtörténeti kontextusával, a Dosztojevszkij-biográfia idevágó mozzanataival, s jut arra a következtetésre, hogy az ikonográfiai hagyományokhoz újszerűen viszonyuló alkotás eredeti kiállítási módját tekintve a feltámadás elutasításával éppen ellentétes történetet körvonalaz.³⁰⁶ Kaszatkina meglátása szerint a perspektíva helyreállításával a festmény a *feltámadás előtti* pillanatot – másképpen fogalmazva: Krisztus egyedülletének *utolsó* pillanatát – ábrázolja. Így az sem véletlen, hogy a Sarah Young által kiemelt, a kép megjelenésekor bekövetkező cselekményfordulatokban rejlő tragikus lehetőség (vö. Rogozsin gyilkossági és Ippolit öngyilkossági kísérletével) mégsem válik valóra. A regényben a halálraítéltség szimbolikus szituációjában lévő hősök története Holbein alkotásának „regényen kívüli” kontextusán keresztül így a megváltást megelőlegző történetként is értelmezhetővé válik.

³⁰⁶ Vö.: Касаткина, 2006. A festményt a múzeumban – ellentétben eredeti helyével, a münsteri apátsággal, illetve mai kiállítási módjával – a látogatók szemmagassága fölé helyezték – ugyanúgy, ahogy a regényben Rogozsin házában függ. Az író azonban székre állt, s így „szemtől szembe”, újszerű perspektívából szemlélhette meg az alkotást.

HOLBEIN KÉPE AZ IPPOLITI EKPHRASZISZBAN

Forduljunk most közvetlenül a diák Holbein alkotására vonatkozó megállapításaihoz, melyeket *Nélkülözhetetlen magyarázatában* fogalmaz meg, s Miskin születésnapj ünnepségén olvas fel hallgatóságának:

„A kép a keresztről csak az imént levett Krisztust ábrázolta. Azt hiszem, a festők rendszerint az arc szokatlan szépségének még megőrzött árnyalatával szokták ábrázolni Krisztust a kereszten is, a keresztről levéve is; ezt a szépséget még a legszörnyűbb kínok ábrázolásában is igyekeznek megőrizni; Rogozsin képén azonban nyoma sem volt a szépségnek; ez teljes egészében egy olyan ember hullája volt, aki határtalan gyötrelmeket és kínzásokat viselt el [...] a képen ez az arc szörnyen összevissza volt verve, feldagadt, szörnyű véres kék foltok dudorodtak rajta, a szeme nyitva volt, a pupillája elferdült; nagy, nyitott szeme fehérje valami halálos, üveges fénnel ragyogott [...] hogyan hihették egy ilyen holttest láttán, hogy ez a vértanú feltámad? Önkéntelenül az a gondolatunk támad, hogy ha ilyen borzalmas a halál, és ha ennyire erősek a természet törvényei, akkor hogyan lehet legyőzni őket? [...] Azok az emberek, akik körülvették a halottat, és akik közül egyetlenegy sincs itt ezen a képen, feltétlenül valami szörnyű szomorúságot és zavart éreztek azon az estén, amely egyszerre szétzúzta minden reményüket és csaknem minden hitüket is. Bizonyára rettenetes félelemben széledtek szét, jóllehet ki-ki egy óriási gondolatot vitt magában, amelyet most már sohasem lehetett kiirtani belőlük” (553–554).

Ippolit képértelmezése nemcsak az eseménytörténetben ábrázolt miskini sorsra vonatkozó elemként szemlélhető, hanem a dosztojevszkiji szövegpoétika történetértelmezésének mozzanataként is értékelhető. A természet törvényeinek alávetett test szimbolikus kifejezője a krisztusi szempár *halálos, üveges fényű*

*ragyogása*³⁰⁷, amely a cselekmény végén az elbeszélő közlésében foglaltak szerint Rogozsin alakjához kapcsoltnak jelenik meg újra, vö.: „fényesen *ragyogó* szemmel, de *mozdulatlanul*, merően nézett a hercegre” (822³⁰⁸). Majd valamivel később: „*nyitott és mozdulatlan szeme fényesen ragyogott a sötétben*” (829³⁰⁹). A cselekmény végén bekövetkező gyilkosság így nemcsak úgy értelmezhető, mint a Nasztaszja Filippovna által meghozott önkéntes áldozat, hanem – a kiterített Krisztus leírásából a férfi szereplő szférájába kerülő alakjegyből fakadóan – Rogozsin is egyfajta áldozatot hoz, amikor magára veszi a gyilkos szerepét.

2. 1. A tekintet *fénye*

Ahogy a szakirodalmi bevezető részben említettük, G. G. Jermilova tanulmányában arra a következtetésre jut, hogy Miskin saját eszméjében ugyan végig hisz – ennek tanúsága az a jelenet, amikor Miskin mint kisgyermeket vigasztalja Nasztaszja Filippovná – ám küldetését nem tudja megvalósítani, nem képes „feltámasztani” a hősnőt. A regényt záró jelenet szimbolikus tömörsége így a feltámadás lehetőségét *elutasító* Holbein-kép variánsaként mutatja fel a cselekmény kimenetelét. A kutató értelmezésében a tragikus végkifejlet előkészítése motivikus szinten a halál szférájához tartozó *fehérség–sápadtság* (vö.: *белый–бледный*) különböző megjelenítéseinek keresztül zajlik. A hősöknek a regény egészében összekötő jegyeként feltűnő *sápadtság* Rogozsinhoz kapcsoltnak már a cselekmény elején mint „halálos sápadtság” (7³¹⁰) jelenik meg, de idetartozik a kivégzés-történetekben felbukkanó elítéltek sápadt fehérsége, a halál „fehér lova” (272³¹¹) Lebegyev Apokalipszis-

³⁰⁷ Ld.: „большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском” (339).

³⁰⁸ Vö.: „глаза смотрели на князя пристально, с сильным блеском, но как-то неподвижно” (502).

³⁰⁹ Vö.: „глаза его ярко блистали сквозь темноту и были совершенно открыты и неподвижны” (506).

³¹⁰ Vö.: „мертвая бледность” (5).

³¹¹ Vö.: „конь бледный” (168).

értelmezésében, vagy akár Nasztaszja Filippovna halotti fehér ruhája a regény végén.³¹²

Idézzük fel most azt a jelenetet, amikor a rohama előtt Miskin látogatást tesz a kereskedőnél:

„A *sápadtság* és az apró, futó remegés még mindig nem tűnt el Rogozsin arcáról. [...] a herceg véletlenül feléje fordult, és mozdulatlanáá dermedt szokatlanul furcsa és súlyos tekintete előtt. Egy nem régi, nyomasztó, komor benyomás jutott eszébe” (277³¹³).

Kétségtelen: a férfit már foglalkoztatja a gyilkosság gondolata, de ekkor még megpróbál erőt venni magán. A gyilkossági kísérlet előtt közvetlenül „Rogozsin szeme *villámokat szórt*, az arcát meg az örült harag mosolya torzította el” (316³¹⁴). E pillanatban az *ördögiség* (vö.: „*бешеная улыбка*”) nem csupán átlépi azt a határt, ahonnan már nincs visszaút, hanem – emlékezzünk a pályaudvaron a herceget kísértő szempárra, amely szinte az ő démonává válik – áttételesen Miskin hitét is olyan szituációba helyezi, amely e hit végső próbájaként is meghatározható. E jelenettel állítsuk párba azt a szituációt, amelyben Nasztaszja Filippovna az esküvőjére készül a főhőssel, s amelyet a disszertáció előző fejezetében a nő alaknak az *áldozat* szerepei közti szüzsés mozgásával kapcsolunk össze:

„Nasztaszja Filippovna csakugyan *falfehéren* lépett ki; de nagy fekete szeme *izzó parázként villant* a tömegre; ezt már nem bírta ki a tömeg; a felháborodás ujjongó kiáltozássá változott.” (806³¹⁵).

³¹² Vö.: Ернилова, 2001. Rogozsin titokzatos, halotti labirintust idéző házában a halott Krisztust ábrázoló kép éppen a kereszt (azaz a feltámadás előtt álló Krisztus) helyén függ, ld.: uo. 451.

³¹³ Vö.: „*Бледность* и как бы мелкая, беглая судорога все еще не покидали лица Рогожина. [...] тот случайно обернулся к нему и остановился под впечатлением чрезвычайно странного и тяжелого его взгляда. Что-то как бы пронзило князя и вместе с тем как бы что-то ему припомнилось – недавнее, тяжелое, мрачное” (171).

³¹⁴ Vö.: „Глаза Рогожина *засверкали*, и бешеная улыбка искажала его лицо” (195).

³¹⁵ Vö.: „Настасья Филипповна вышла действительно *бледная*, как платок; но большие черные глаза ее *засверкали* на толпу как раскаленные угли; этого-то взгляда толпа не вынесла; негодование обратилось в восторженные крики” (492).

E két fontos jelenet tanúsága szerint a *бледный* motívum (illetve variánsa, a *белый*) úgy azonosítható a halál gondolköréhez tartozó jegyként, hogy közben a szövegpoétika mellé helyezi a *villámokat szóró / izzó* szempárt, amely a határhelyzetbe kerülés jeleként értelmezhető a regényben. A *szempár izzása* e jelenetben annak megértésével kapcsolódik össze, hogy az asszony a helyzetében rejlő lehetőségeket a végletekig kihasználta – a megelőző fejezet metaforájával élve: „fenékig ürítette serlegét” –, így sorsa most már beteljesedhet. Ezután menekül utoljára Rogozsinhoz. A disszertációban már említett, Miskin halálraítéltről elbeszéli történetében is a fénytől *szikrázó* kupola (ismételten vö.: „nézte ezt a tetőt, meg a róla visszaverődő, *szikrázó* sugarakat; nem tudott elszakadni ezektől a sugaraktól: úgy tetszett, ezek a sugarak – az ő új természete”, 83³¹⁶) vizuális képe kíséri a halálraítéltnél megfogalmazódó kérdést, hogy vajon lehet-e teljessé tenni a halál előtti utolsó öt percet. Másképp fogalmazva: kitágítható-e az adott szituáció úgy, hogy az elítélt, átlépve annak határán, már „új természetének” fényével szembesüljön?

Hasonlóképpen értelmezi S. Horváth Géza Nasztaszja Filippovna botrányosra sikerült születésnap ünnepségén a százezer rubel tűzbe hajtását, amikor azt Gánya lelkének próbatételeként határozza meg:

„Nohát, ide hallgass, Gánya! Utoljára bele akarok nézni a lelkedbe [...] százezer rubel! És olyan hamar kiránthatod. Én meg majd gyönyörködöm a lelkedben: hogy nyúlsz a tűzbe az én pénzemért [...] De Gánya már túlságosan sokat tűrt ezen a napon meg ezen az estén, és nem volt felkészülve erre az utolsó, váratlan megpróbáltatásra. A tömeg kettévált előttük, és Gánya – három lépés távolságra – szemtől szemben maradt Nasztaszja Filippovnával, aki közvetlenül a kandallónál állt, és tüzes, fürkésző tekintetét részegedve várt [...] nem tudta levenni szemét [Gánya – S. G.] a már-már lángra lobbanó kötegről, de úgy látszik, valami új érzés támadt a lelkében: mintha megfogadta volna, hogy kiállja ezt a gyötrelmet is” (234–236³¹⁷).

³¹⁶ Vö.: „сверкавшие от крыши церкви лучами” (52).

³¹⁷ Vö.: „Ну, так слушай же, Ганя, я хочу на твою душу в последний раз посмотреть [...] А я на душу твою полюбуюсь, как ты за моими деньгами в огонь полезешь [...] в этот вечер, и к этому последнему неожиданному испытанию был не подготовлен. Толпа

Az elemzésünk szempontjából is fontos jelenetben az imént tárgyalt motívum nyelvi variánsa szerepel, amikor a hősnő *tüzes*, *fürkésző* tekintettel figyel a korábbi kérőjét. Így a tűzbe hajított pénzköteg nemcsak cselekményes szinten azonosítódik a hőssel, hanem a Nasztaszja tekintetében megjelenő tűz a szövegformálás nyelvi szintjén is létrehozza eme azonosságot. A hős és a tűz közötti szemantikai izomorfia a hangalak (vö.: *Ганя–огонь*) kiterjesztése mentén valósul meg poétikailag, s kapcsolódik össze a lélek próbatételével. Nevezetesen: Gánya lelkének a tűzön keresztül az új gazdagsággal való összekapcsolódása szellemében – ahogy ezt már említettük a *Történetmondás és intertextualitás* című alponthan S. Horváth Géza koncepciójának ismertetésekor – addigi eszméje helyett más önazonosítási módot talál.³¹⁸

2. 2. A tanítványok szomorúsága és Miskin bánata

Kanyarodjunk vissza az ippoliti ekphrasziszhoz, amelyben a regényszöveg a halott Krisztus alakján keresztül a *ragyogás* (vö.: *блеск*) nyelvi motívumát kapcsolja be a *бледный*: *белый* variánsnak a szövegegész világában a *halál*ra vonatkozó szemantikájába.³¹⁹ Ez azonban mégis úgy vezet a feltámadás elutasításához, a *kételey* gondolatához, hogy ez utóbbi maga a *mélyből* a *fenti* életszférához vezető útként jelenik meg, amikor a *ragyogás* motívuma a szövegben a herceg rohamán keresztül megtapasztalható „magasabb rendű léttel” is összekapcsolódik.³²⁰ A képleírás másik fontos eleme a tanítványok arcán tükröződő szörnyű *szomorúság* és *zavar*, ismét ld.: „feltétlenül valami szörnyű szomorúságot és zavart éreztek azon az estén” (554³²¹),

расступилась пред ними на две половины, и он остался глаз на глаз с Настасьей Филипповной, в трех шагах от нее расстояния. Она стояла у самого камина и ждала, не спуская с него огненного, пристального взгляда [...] он не мог отвести глаз от огня, от затлевающей пачки; но, казалось, что-то новое возшло ему в душу; как будто он покаялся выдержать пытку” (144–145).

³¹⁸ A kutató meglátása szerint a szövegben létesülő értelemalakzat realizálja az „Anasztaszija” név etimológiájának megfelelő *feltámadás* gondolatkörét, vö.: S. Horváth, 2002, 123–124.

³¹⁹ A *блеск* és *белый* etimológiai kapcsolatához ld.: Vasmer, 1986 (1), 149.

³²⁰ Vö.: „проблески высшего самоощущения” (188). A regényhősközhöz kapcsolt *fény* motívumáról ld.: Solti, 2002, 173–175.

³²¹ Vö.: „должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер” (339).

amely annak a *szégyennek* a kivételéseként is értelmezhető, amelyhez Krisztus „elvesztett” *dicsősége*, a meg nem valósuló feltámadás vezet. Hiszen kiderül, hogy az isteni lényeg fizikai megtestesülése halandónak bizonyul; így a regényben a *dicsőség* elvesztése *szégyent* eredményez, s annak megszüntetése válhat *dicső tetté*. A korábban vizsgált, Miskin és Nasztaszja Filippovna szerelmi történetében az asszony rossz hírének megszüntetése ezzel elvonttá válik, és jól illeszkedik a Holbein-kép szimbolikájába.

A cselekményt záró jelenetben a tanítványok *szomorúsága* viszont épp Miskin alakjához kötődik, vö.: „valami egészen új érzés, valami végtelen bánat kínozza szívét” (829³²²). Ez a metaforikus kép az ippoliti ekphraszisz azon mozzanatára is visszautal, amely e *szomorúságot* előhívja a tanítványokban: a halott Krisztus látványából táplálkozó új *gondolat* (ismét vö.: „ki-ki egy óriási gondolatot vitt magában, amelyet most már sohasem lehetett kiirtani belőlük”, 555³²³) számukra egy „új történet” lehetőségét rejti magában azzal, hogy nem valósul meg tanítójuk feltámadása.

A *félkegyelmű* főhősenek alakjához kapcsolt *bánat* (vö.: *мочка*) motívumát, e regénytől függetlenül, szélesebb kontextusban, a *szorongás* modelljének más Dosztojevszkij-művekben megjelenő kidolgozása felől vizsgálja Kovács Árpád, s állapítja meg, hogy az a Dosztojevszkij-szövegekben a szív alanyának jelölőivel kerül metaforikus kapcsolatba.³²⁴ A szív ismertetőjegyévé váló új diszpozíció az öneszmélés kezdetének, a még ki nem mondott jövő szó keresésének jelölőjeként interpretálható, ekképp válik a fenti alakzat az emblematisz szövegtételezés motívumává.³²⁵

³²² Vö.: „какое-то совсем новое ощущение томило его сердце бесконечною тоской” (507).

³²³ Vö.: „уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута” (339).

³²⁴ Vö.: Kovács, 2005, 103–121.

³²⁵ Vö.: Kovács, 2006. A szív motívumának az emblematisz szövegtételezéssel való összekötéséhez ld. még: Топоров, 2003; Борисова, 2004. Kovács Árpád meglátása szerint Dosztojevszkij az önértelmezés nyelvének megalkotásának ágostoni hagyományához Pascal közvetítésével fordul, vö. a szív saját *rendjének* és a szív saját *logikájának* gondolatával, ld.: Kovács, 2006, 18. Ez a kettősség *A félkegyelműben* is jól azonosítható, Ippolit a fejtegetésében tételen is idéz Pascaltól, vö.: „несмотря на всю между нами разницу и на все противоположности, – les extrémités se touchent” (338), még ld.: Достоевский, 1974 (9),

E megállapításokat elemzésünkhöz visszavezetve elmondhatjuk, hogy a cselekmény végén megjelölt, a Holbein-kép ippoliti értelmezését idéző, Rogozsinhoz (vö. a *halott* Krisztus alakleírásával, ld.: *блещ*) és Miskinhez (vö. a tanítványok *szomorúságával*, ld.: *мочка*) kapcsolt szövegmotívumok a két szereplő eseménytörténetben ábrázolt viszonyának új interpretációs lehetőségét is életbe léptetik. A herceg egzisztenciális tapasztalatából táplálkozó új érzése (*bánat*) nem válik a regényi narráció részévé, nem fordul át cselekményes történetbe. Ezzel szemben a regényszöveg poétikai történetmondásán keresztül a jézusi sors és az ennek a tanításnak a befogadására vonatkozó metaforikus történet keretébe helyeződik. Egyelőre kérdésként fogalmazzuk meg: a Dosztojevszkij-szöveg *történetértelmezése* – amelynek kiemelt közvetítője az a poétikai eljárás, amelyben bizonyos alakszerepek megcserélődnek³²⁶ – miért *tanítványként* helyezi el a főhős alakját, s ehhez kapcsolódóan, mit jelent a rogozsini figura szimbolikus jézusi tartalma?

451. Ezzel vö.: Kovács, 2005, 119–120. A *szó kimondhatóságának* a problémaköréről, a *szó keresésének* a szűzsés kontextusában ld.: Kpoo 2005, *passim* (e kutatás első állomása: Kroó, 1994, valamint: Uő., 1995). A készülő doktori disszertációkhoz kapcsolódóan említésre méltó Pappert Mariann három éve folyó kutatómunkája, mely eddig a „szív gondolatá”-nak a problémakifejtését állította a középpontba. Vö.: Pappert, 2006.

³²⁶ Ismételtén ld. Peeter Torop a szakirodalmi bevezetőben említett tanulmányát, amelyben a kutató a történet szimbolikus síkján megsokszorozódó alakszerepeket vizsgálja a *Bűn és bűnhődés* főhőse, Raszkolnyikov esetében. Hasonló szempontot érvényesít Turgenev *Tavaszi vizek* című elbeszélése értelmezése során Kocsis Géza, amikor kimutatja, hogy a hősök több alakszerepben is megjelennek, vö.: Kocsis, 2004. A tanulmány szerzője az archaikus komédiabeli szerepek egymásra vetítettségét vizsgálja a Turgenev-szövegben, s ez a mi témafelvetésünkhöz is kapcsolódik. A *félkegyelmű* főhősének egyik alakszerepét, a Jézus-figurát ugyanis szintén egy jól körvonalazható kultúrkör jelöli ki Miskin számára.

A SZÉPSÉG JELENTÉSAASPEKTUSAI

3. 1. A szépség megközelítései

Hogy az imént megfogalmazott kérdéshez közelebb férközhessünk, ebben a fejezetben a szépség gondolatának kibontása felé fordulunk. Ez már csak azért is indokolt, mivel Ippolit Jézus ábrázolását éppen abból a szempontból véli rendhagyónak, hogy Holbein képén nincs nyoma a szépségnek. Ehhez most az antikvitás szépség-fogalmához kapcsolt jegyeket idézzük fel, amit *A félkegyelműben* megjelenő antik témát beidéző intertextus, az *Egyiptomi éjszakák*, s ezen keresztül az antik értékrendhez és kultúrához való viszony is indokoltta tesz. Az antik gondolatkörből azonban mégis főleg azokra a mozzanatokra fektetjük a hangsúlyt, amelyekből a keresztény esztétika is merített, hiszen a szépség spirituális tartalma, amelyet Miskin a rohama előtti koncentrált pillanatban maga is megtapasztal, nem választható el a krisztusi vallásos élmény gondolatától.

Ernesto Grassinak a szépségre vonatkozó ókori koncepciókat rendszerező könyvéből kiemeljük, hogy a *szép* értelmezése a *jó*val való összefüggésben történik: a szépség ébren tartja a vágyat, amelynek segítségével a lélek törekszik eggyé válni az isteni lét legmagasabb fokával, a „legfőbb jó”-val. Az esztétikum tehát az etikum eszközeként jut szerephez: a szépség segítségével az ember rátalál a helyes útra, így a *szép* az egész egzisztenciát átfogja. A szépségnek ezt a transzcendentális jellegét leggyakrabban a fény metaforájával kísérik az antik szövegek.³²⁷ A *szép* érzéki előfeltételt s megigéző erőt kíván, ám még az érzéki szépség is a *belső forma* következtében jön létre, így szellemi tartalom kifejezőjévé válik. A *szép* az istenihez közel álló, helyénvaló életvitel, a létezőt az emberi célokra tekintettel használja fel

³²⁷ A szépség lehetővé teszi a látást, a tapasztalatot, s csak azáltal nyilvánul meg, hogy világító ereje az alakok sokféleségét láthatóvá teszi. Emlékezzünk a herceg és Adelaida beszélgetésére, ahol a hősnő Miskintől azt kéri, hogy „tanítsa meg látni” (80).

(miközben az érzelmeknek, az ember fenségességének megfelelő alakot nyújt), így a szépség fogalmában a „valamire való tekintettel” mozzanata is szerepet kap.³²⁸

Emlékezzünk vissza, hogy Svájc Miskin számára éppen azon a számon keresztül bizonyul szépnek, amely „igen *hasznos*, dolgos, erős, türelmes, olcsó és szívós állat” (77). Amikor a herceg a halálraítélt arcának megfestését ajánlja fel képtémaként, indoklasként azt említi, hogy „*hasznos* kép lenne” (88). A *hasznosság*on keresztül értelmezett *szépség* pedig a *megértés* gondolatával fűződik össze, amikor a főhős elkapja a férfi pillantását az ítélet végrehajtása előtt: „felém tekintett; én az arcára pillantottam, és mindent megértettem” (uo.).

Redl Károly tanulmányában az antik kultúra felbomlásától a középkori keresztény kultúra felvirágzásáig tartó korszakot tekinti át. Felidézzük a szerzőnek azt a megállapítását, mely szerint a középkori szépség-elmélet főbb vonásaiban a spirituális tartalom (vö.: a lélek, az erény és az igazság szépsége) elsőbbségét hangsúlyozta, ugyanakkor a transzcendens magasztalása mellett nagyobb jelentőségre tesz szert az e világ és a földi szépség. Aquinoi Tamás a szépség objektív tartalmát már a következőképp adja meg: „a szépséghez három dolog szükséges: először is a *teljesség* vagy *tökéletesség* (azok a dolgok, amelyek fogyatékosak, ennél fogva rútak is); és kellő *arány* vagy *összhang*; továbbá *világosság*: ezért azokat a dolgokat, amelyeknek ragyogó színük van, szépeknek mondják”.³²⁹ E gondolat már afelé mutat, hogy a *jó* és a *szép* területének meghatározásában alapvetőnek bizonyul a szubjektív oldalból való kiindulás, ez utóbbi ugyanis az észleléssel, a megismeréssel kerül kapcsolatba. Ez vezet oda, hogy később a szépség eltávolodik az abszolút tulajdonság kategóriájától, a transzcendens szépségből való részesedés lényegétől. A *szép* hordozójává az *egyedi forma* válik.³³⁰

Forduljunk ahhoz a jelenethez, amelyben a herceg rohama előtti pillanatáról elmélkedik, amelyet maga is a *fényesség* kifejezőjeként értkezel, ld. ismételten az előző alfejezetben már említett, az epilepsziához kapcsolt *fénysugár* (vö.: *нпо́длєк*) motívumát, illetve a bevezető részben idézett leírást: „elméjét, szívét rendkívüli *fény*

³²⁸ Vö.: Grassi, 1997, 18–118.

³²⁹ Idézi: Redl, 1988, 416.

³³⁰ Vö. uo. 10–48.

világította be” (305³³¹). A főhős számára rohama a „*harmónia*, a *szépség* legfelső fokának bizonyul, és megadja a *teljesség*nek, az *egyensúly*nak, a kiengesztelődésnek és az élet legfelsőbb *szintézisével* való, ujjongó, imádságos *egybeolvadás*nak mindaddig sosem hallott, sosem sejtett érzését” (uo.³³²).

Az imént ismertetett megállapítások a szépséget a *forma* kérdésével is összekötik. A *félkegyelműben* Ippolit Holbein képéhez kapcsolódó értelmezése végén teszi fel kérdését: „megjelenhet-e valami ilyen *alakban*, aminek nincs *alakja*? (554³³³). A *forma* [о́браз] problémaköre Dosztojevszkij egész életművén végigvonul, s bizonyos elemzések szerint a *szépség* esztétikai megközelítése mellett a – jelen disszertáció témafelvetéséhez szorosan nem tartozó – vallásfilozófiai nézőpont érvényesítési lehetőségét is hordozzák az író műveiben. Robert Louis Jackson az író publicisztikai munkásságában kifejtett szépség-konceptiójához az antik eszmény jegyeit köti, amikor a *harmónia*, a *mérték* és a *megnyugvás* gondolatára utal Dosztojevszkij gondolat kifejtésében.³³⁴ A kutató megállapítása szerint a Dosztojevszkij-regényhősök közös jegye az, hogy istenkeresésük az eszményre való törekvésként határozható meg, a *forma* [о́браз] megalkotása egyúttal a *szép* szemantikájához tartozó értékek megteremtéseként is azonosítható.³³⁵ A *nem szép*

³³¹ Vö.: „ум, сердце озарялись необыкновенным светом” (188).

³³² Vö.: „оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает [...] чувство полноты, меры, примирения и [...] слития с самым высшим синтезом жизни” (uo.).

A már említett Miskin–Rugyin alakszemantikai párhuzamponként alapján a miskini „ujjongó, imádságos egybeolvadás” élménye a rugyini *áhitat* gondolatával rokonítható, vö.: Kroó, 2002, 220.

³³³ Vö.: „может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа?” (340).

³³⁴ Az esszéíró Dosztojevszkij a következőképp fejt ki esztétikai álláspontját a *szépségről* a *...bov úr és a művészet kérdése* című cikkében: „[...] a szépség igénye leginkább akkor fejlődik ki az emberben, amikor konfliktusba keveredik a valósággal, amikor felbomlik benne az egyensúly, amikor harcolni kényszerül, tehát amikor *leginkább él* [szerzői kiemelés – S. G.], mert az ember akkor él leginkább, amikor valamit keres, valamire törekszik. Ilyenkor nyilvánul meg legerősebben az emberben a legtermészetesebb vágy a harmónia és nyugalom után, a szépségben pedig harmónia és nyugalom is van. [...] A szépség harmónia; a megnyugvás záloga; megtestesíti az ember és az emberiség eszményeit”, ld.: Dosztojevszkij, 1985, 261–262. Még vö.: „a szépség – normalitás, egészség. A szépség hasznos, mivel szépség, mivel az emberiségben állandóan él a szépség és a legmagasztosabb szépségeszmény igénye”, ld.: uo. 272.

³³⁵ Vö.: Jackson, 1966, 40–70. Szabó Tünde disszertációjában megállapítja, hogy Dosztojevszkij bizonyos női hősei olyan közvetítő funkciót töltenek be, amely az ikonitás problémaköréhez szorosan kapcsolódó szerepben nyilvánul meg. A nőalak megjelenését a műben ikon, illetve evangéliumi szövegrészlet kíséri, így az ikon *о́браз*-jelentésén keresztül a

mint *formátlanság* (vö.: *безобразие*) hangsúlyosan a fizikai aspektus megjelenítéséhez, a rogozsini *szenvedély* mellett a Holbein-képen ábrázolt Krisztus kínok gyötörte testéhez, ezen keresztül az isteni lényeg, a szellemi tartalom elvesztéséhez kapcsolódik.³³⁶ A kutató meglátása szerint az, hogy a regényben a *nem szép* válik esztétikai objektummá (s így *formává*), a krisztusi megváltás perspektívájának az elutasításaként tételeződik. Ez azonban mégis lehetővé teszi, hogy a szereplők az *eszményre való törekvés* hétköznapi életükbe való beemelésével természetük negatív aspektusát háttérbe szoríthassák.

Visszautalunk Dosztojevszkij koncepciójára, amely szerint *A félkegyelmű* főhőse személyében a „pozitív szépség”-et kívánta megformálni. Ahogy maga fogalmaz A. N. Majkovhoz írott levelében: „régóta töprengek egy alapeszmén [...] egy *tökéletes szépségű embert* szeretnék ábrázolni”.³³⁷ E gondolatot érinti az író a következő levelében, melyet unokahúgának, Sz. A. Ivanovának címez: „a szép maga az eszmény – de még nem formálódott ki sem a mi eszményünk, sem a civilizált Európáé. A világon csupán egyetlen *pozitív szépségű* személy létezik – Krisztus”.³³⁸ A dosztojevszkiji alapgondolat tehát a szépségnek a krisztusi alakon – annak belső lényegével ekvivalens megtestesítő figurán (ismételten vö.: *образ*) – keresztüli ábrázolásaként körvonalazódik. Nem feledhető azonban, hogy *A félkegyelmű*-ben a Dosztojevszkij által megjeleníteni kívánt „kétfajta szépség”³³⁹ – tehát a *krisztusi* és ennek az ember fizikai természetéből fakadóan korlátozottan megvalósítható formája – úgy kerül kifejtésre, hogy még a „szép” főhős, Miskin életéből sem iktatódik ki a *nem szép* (a *kétely*, a *megkísértődés*) tapasztalata. Emlékezzünk Miskin látogatására

szövegoétika realizálja a szó szakrális és kulturális konnotációit, amelyek a dosztojevszkiji alkotásfilozófia meghatározó kategóriáiként – vö.: a szépség, az esztétikum, Krisztus, Isten és ember viszonya – a férfi szereplő önmegmélésével kerülnek kapcsolatba, vö.: Szabó, 2001.

³³⁶ *A félkegyelmű*-ben mégis Rogozsin, a „duhaj fráter” (44, vö.: „безОБРАЗник”, 28) „képtelen szenvedélye” (43, vö.: „безОБРАЗная страсть”, 27) győz: a férfi meggyilkolja Nasztaszja Filippovná-t, aki Miskin számára – az Aglaja által elszavalt Puskin-költemény értelmében – a „tisztá szépség” (336, vö.: „образ чистой красоты”, 207) ideális képeként határozódik meg.

³³⁷ Vö.: „Идея это – изобразить вполне прекрасного человека”, ld.: Достоевский, 1985 (28,2), 241.

³³⁸ Vö.: „На свете есть одно только положительно прекрасное лицо – Христос”, ld.: уо. 251.

³³⁹ Ismételten vö. az író feljegyzéseivel, ld.: „Два образчика красоты.”, Достоевский, 1974 (9), 222.

Jepancsinéknál, amikor a főhős a tábornokné kérdésére így felel: „néha nem vagyok jó” (78). A *szép és jó* összekapcsolása már rögtön a regény elején problémaként jelentkezik, amikor Miskin Nasztaszja Filippovna fényképét nézi, s gondolkodik róla:

„Ez büszke arc, roppant büszke, csak azt nem tudom, hogy jó-e ez a nő? Hej, bárcsak jó volna! Akkor minden meg volna mentve!” (50³⁴⁰).

A regényszöveg maga is leválasztja az esztétikai–etikai lényegként megnyilvánuló *szépről* a szépség fogalmát, amikor olyan helyzetekben is megidézi azt, amely a hős tapasztalásával ellentét. A herceg rohama ebből a szempontból is példaként kínálkozik, hiszen – bár ilyenkor a fizikai fájdalom, a „lelki homály” (306) jelenik meg – az eszméletvesztés előtti pillanatot belső tartalma szerint épp a *szép* kifejeződéseként jellemeztük. Ebből a nézőpontból szemlélve, nem csak az epilipszia kerül a szépséggel sajátos viszonyba.

3. 2. A „szokatlan szépség” képei

Az ippoliti képleírásban megjelenő, a *szépség hiányát* hangsúlyozó mozzanat rendhagyóvá teszi Holbein alkotását. A *rendhagyó szépség* motívuma ugyanakkor már a cselekmény elején megjelenik. A Jepancsin-lányokról az elbeszélő úgy nyilatkozik, hogy „mind a hárman feltűnően szépek [...] a legfiatalabb lány *elismert szépség*, és máris nagy figyelmet kelt a nagyvilági társaságban” (24³⁴¹). Tockij házassági terveit mégis a legidősebb lány, Alekszandra válthatja valóra, aki „nagyon szép, bár nem valami hatásos szépség” (55). Afanaszj Ivanovics tervezett házasságával Nasztaszja Filippovnáól is szeretne megszabadulni, aki pedig már gondoskodása kezdetén „*rendkívüli szépségnek*” (56³⁴²) ígérkezett. A hősnőt ábrázoló fénykép éppen ezzel a

³⁴⁰ Vö.: „Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, *добра ли* она? Ах, кабы добра! Всё было бы спасено!” (32).

³⁴¹ Vö.: „младшая была даже совсем *красавица* и начинала в свете обращать на себя большое внимание” (16).

³⁴² Vö.: „обещавшую *необыкновенную красоту*” (35).

rendkívüli szépséggel vonja magára szemlélője, a herceg figyelmét. A kép először az elbeszélő leírásában jelenik meg:

„A fénykép valóban rendkívül szép nőt ábrázolt. Igen egyszerű és izléses szabású fekete selyemruhát viselt; sötétszőke haja egyszerűen, otthonosan van fésülve; szeme mély, sötét, homloka tűnődő; arckifejezése szenvedélyes és egy kissé gőgös. Arca soványkás és talán sápadt is” (43).

Majd Miskin úgy értelmezi maga számára az arcot, hogy a hősnő sorsával próbálja meg összekötni:

„És meggyőződése, hogy a sorsa sem mindennapi. Vidám az arca, de ő maga szörnyű sokat szenvedett, ugye? Erről tanúskodik az a két kis csont, ez a két kis pont a szeme alatt, ahol az orcája kezdődik.” (50).

Az olvasó az elbeszélő szövegéből értesül is Nasztaszja sorsáról, valamint Miskin saját elbeszélésén keresztül a svájci életéről – így válik motiválttá a főhős képértelmezése. A herceg a Japansin-lányokkal beszélgetve arcukról a *szépség* különböző megjelenítési formáit olvassa le.³⁴³ Adelaida szép és rokonszenves arca a herceg megítélésében olyan, mint „egy jó húgocskáé” (105). Alekszandra, a legidősebb nővér arcát a „titkos bánata” (uo.) alapján hasonlítja a hős Holbein Madonnájához, míg Lizaveta Prokofjevna „egészen gyermeknek” (uo.) látja. A legfiatalabb lány, Aglaja arca is rendkívüli szépséget sugároz, s ezt Miskin visszaulajja a Nasztaszja Filippovna fényképén látott, a *sorssal* összekötött *szépség*hez, amikor úgy ítéli meg, hogy az „talány” (106). A herceg a tábornokné kérésére meg is mutatja a fényképet, amely ekkor bukkan fel harmadszor a cselekményben:

³⁴³ Vö.: Horváth, 2000, 83. Horváth Ágnes a miskini eszme (vö.: a „szépség menti meg a világot”) vizuális ekvivalensének tekinti Nasztaszja Filippovna fényképét, s ennek ellenpólusaként értelmezi a szépséget megtagadó, a pusztulást ábrázoló Holbein-képet.

„mintha meg akart volna fejteni valami talányt, amely ebben az arcban rejtőzött [...] a szépsége és még valami más miatt is rendkívüli arc most még erősebb, meglepőbb hatást tett rá. Mintha végtelen büszkeség és megvetés, de egyúttal valami bizalommal teljes, csodálatos naivság tükröződött volna ezen az arcon; ez az ellentét valahogyan *részvéte*lt keltett az emberben, ha e vonásokra pillantott. Ez a vakító szépség, a halovány arc, a kissé beesett orca, az égő szempár szépsége, szinte már kibírhatatlan volt; különös szépség! A herceg csak bámulta egy percig, aztán hirtelen felocsúdott, körülnézett, gyorsan ajkához emelte és megcsókolta a képet” (110³⁴⁴).

A kép ismételt leírása a később tételes megfogalmazásban is kifejtésre kerülő miskini *részvét* (vö.: *cosmpadanie*) gondolatát (ld. a főhős kijelentését: „a *részvét* az egész emberiség legfőbb, talán egyetlen törvénye”, 311³⁴⁵) jeleníti meg Nasztaszja Filippovnával kapcsolatosan. Ugyanakkor a hősnő szépségét Adelaida már a *hatalommal* vonja egy jelentéskörbe: „az ilyen szépség, hatalom [...] Ilyen szépséggel fel lehet fordítani a világot” (111³⁴⁶). A *hatalom* (vö.: *сила*) pedig később visszatér Ippolit kifejtésében: „az *alázat* félelmetes *erő*; ez iránt még tudakozódnom kell a hercegnél; ez az ő tulajdon kifejezése” (536³⁴⁷). A témakifejtés síkján megjelenő *erő* az *alázat* mellé emelve – mely utóbbit a *Miskin és a „Szegény lovag”* című fejezetben

³⁴⁴ Vö.: „Ему как бы хотелось разгадать что-то, скрывавшееся в этом лице [...] необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо еще сильнее поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то *сострадание* при взгляде на эти черты. Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впавших щек и горевших глаз; странная красота! Князь смотрел с минуту, потом вдруг спохватился, огляделся кругом, поспешно приблизил портрет к губам и поцеловал его” (68). A vallásfilozófiai aspektus kibontása nélkül jelezzük, hogy T. A. Kaszatkina értelmezésében Miskin az asszonyról készült portrét a csók gesztusán keresztül az ikon funkciójával ruházza fel, így, e koncepció szerint, Miskinnel a hősnőhöz való viszonya alapvetően különbözik a környezetétől. Nasztaszja Filippovna a születésnapját november 27-én ünnepli (ld.: 113), amely a könnyével csodát tévő *Jel Istenanyja*-ikon ünnepnapja is. Miskin a hősnő képét egy másik létszféra jeleként, a valódi szépség alakjaként fogja fel. Nasztaszja könnye (ismételten ld.: „két kis pont a szeme alatt”, 50) ekkor már nem az arc ismertetőjegye, hanem a testet öltött ideál ambivalens, szenvedéssel teli megjelenítési formájára utal, vö.: Kaszatkina, 2004, 253–255.

³⁴⁵ Vö.: „*сострадание* есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества” (192).

³⁴⁶ Vö.: „красота – *сила*” (69).

³⁴⁷ Vö.: „смирение есть страшная *сила*” (329).

a főhős alakjegyeként (vö.: *смушение*) a Nasztaszja Filippovna felé nyújtott *lovagi szolgálat* motívumkörében értelmeztünk – a fizikailag gyenge főhős „erejét” a hősnő szépségének „szolgálatába” is állítja, amikor e motívumok az asszony megváltásának a kontextusába kerülnek.³⁴⁸

Elmondhatjuk, hogy a *szépség* Nasztaszja alakján keresztül, „különös szépség”-ként (110) való újramegjelenítésében a *szenvedés* mellé a *hatalom* motívumát emeli a regényszöveg. Ez pedig cselekményesen is realizálódik, amikor a születésnap ünnepségen a hősnő „megfordítja” a korábbi helyzetet, s már ő tartja hatalmában Tockijt³⁴⁹, majd később Rogozsint. A szépség nem kanonikus módon való ábrázolása Miskin alakján keresztül a nem kanonikus módon való befogadással is összekapcsolódik, hiszen a herceg az asszony fényképéből ki tudja olvasni annak sorsát, így ő előbb lát történetet, mint a regényi narráció. A főhős mind a három Japancsin-lányt szépnek látja, mégis úgy tűnik, hogy csak Aglaja érdekli őt: megítélésében a lány szépsége belső lényege szerint mutat rokonságot Nasztaszja Filippovnáéval. Míg a két idősebb nővér az alaktörténetükből hiányzó szenvedést Miskintől témaként kapja meg – ahogy már volt róla szó, a herceg Alekszandra arcát Holbein Madonnájához hasonlíttja, Adelaida számára pedig a halálraítélt arcát ajánlja képtémaként, s e témák leírásain keresztül jelenik meg a *szépség* –, addig Aglaja a *sorsán* keresztül fogja megismerni a szenvedést.

Miskin az Adelaida számára ajánlott témához elővezeti a halálraítélt történetét, azonban magához a készülő alkotáshoz a lánynak csak vázlatos utasításokat ad:

³⁴⁸ Ismét vö. Dosztojevskij feljegyzésével: „Мир красотой спасется”, ld.: Достоевский, 1974 (9), 222.

³⁴⁹ J. M. Lotman felvetése szerint Nasztaszja Filippovna alakjához kapcsoltan nemcsak irodalmi hagyományok idézik meg a „kitartott nő” témáját, hanem képi alkotás, a Dosztojevskij által Drezdában látott Rembrandt-festmény, a *Zsuzsánna és a vének* is felsejlik itt. A gyermek megrontásának témáját feldolgozó alkotás azonban jelentős mértékben eltér a Dániel próféta könyvében található szüzsétől, amikor egy védtelen kamaszlányt ábrázol, akiből mindenféle női vonzerő hiányzik, s mégis áldozatává válik a kéjsóvár öregeknek vö.: Лотман, 2000, 246–247. E megállapítás nemcsak Nasztaszja Filippovna költői alaképítésének vizsgálatakor mutatkozik fontosnak. A disszertációban megjelölt *történet* és *történetmondás* problémakörét is idekapcsolhatjuk: a bibliai téma sajátos feldolgozása ugyanis új történetet hív életre, amelyben az áldozattá válás új aspektusa válik átélhetővé.

„Úgy fesse meg a vérpadot, hogy csak a legfelső lépcsőfokot lehessen látni közelről és világosan; az elítélt már fellépett rá, a feje, helyesebben az arca olyan fehér, akár a papír, a pap odanyújtja neki a keresztet, ő meg mohón nyújtja szederjes ajkát, csak néz és... *mindent tud*” (90, szerzői kiemelés – S. G.).

Adelaida korábban a képtéma hiányára panaszkodott, valójában nem tudott megfelelő átélést tanúsítani választott témái iránt. Miskin a lány számára átélhetővé teszi a halálraitélt sorsát, érzéseit azzal, hogy ajánlott témájához saját történetét is megfogalmazza. A miskini történetmondás sajátossága – amelyhez korábban a képszerű narratív stílust és a jövőmondás mozzanatát kötöttük – most megközelíthető úgy is, hogy a főhős a szereplőknek az alakjukból hiányzó történeteket vezet elő, s ezen keresztül részesíti őket olyan élményekben, amelyeket saját sorsuk nem kínál fel nekik. A kis Marie történetén keresztül átélhetővé teszi Japansinék számára svájci életének élményeit, megmutatja annak az idegenségnek és boldogságnak az érzetét, amelyet hallgatósága nem élt át. De ennek a funkciónak nem kizárólag Miskin a hordozója. Hiszen Aglaja Puskin költeményének elszavalásával a maga és a közönsége számára átélhetővé teszi egy olyan alak sorsát, aki „képes eszményt teremteni, és ha egyszer megteremtette, tud hinni benne, ha pedig hisz benne, vakon fel tudja áldozni érte az egész életét” (336). Ugyanakkor azzal, hogy Aglaja a „Szegény lovag”-figurát elkülönbözteti Don Quijote alakjától (vö.: „a »szegény lovag« ugyanolyan Don Quijote, csak nem olyan komikus, hanem komoly. Én eleinte nem értettem, és nevettem rajta, de most már szeretem a »szegény lovagot«, és ami fő, becsülöm a hőstetteit”, 337), egyúttal történetet is ad neki. Bár a lány Miskin levelét³⁵⁰ Cervantes kötetébe rejti, mégis Puskin verse kapcsán fejti ki gondolatait a „tisztá szépség képéről”, szavalatával mégis a „Szegény lovag”-figuráról

³⁵⁰ Vö.: „Egyszer megtisztelt a bizalmával. Lehet, hogy most már teljesen elfelejtett. Hogyan történt mégis, hogy írok Önnek? Nem tudom; de visszafojthatatlan vágyam támadt, hogy észbe juttassam magam Önnek, éppen Önnek. Hányszor volt már nagyon nagy szükségem mindhármukra, de hármójuk közül csakis Önt láttam. Szükségem, nagyon nagy szükségem van Önre. Magamról nincs mit írnom, nincs mit elmondanom Önnek. De nem is ezt akartam; roppant szeretném, hogy boldog legyen. Boldog-e Ön? Csak ezt akartam mondani. Fivére, L. Miskin hg.” (256).

képez történetet. A regényszöveg poétikai történetmondásának általunk vizsgált módozatai – az intertextualitás és intermedialitás – tehát a cselekményre való vonatkozásukban annak a szolgálatában is állnak, hogy történeteken keresztül a befogadót részesévé tegyék egyébként át nem élhető sorsoknak. Ehhez az értelmezéshez illeszkedik a Holbein-kép is, hiszen az maga is a jézusi sorsot adja át történetként: Krisztus már meghalt, s majd feltámad.

Láthatjuk, hogy a regényszöveg áttételeken keresztül a *szépség*be újabb és újabb jelentéseket bekapcsol. Ippolit képértelmezése éppen a nem fizikailag megnyilvánuló szépségről szól: Krisztus arca a szenvedésben elveszíti a szépségét, de a krisztusi sors mégis *szép*. A fizikailag eltorzult testet ábrázoló Holbein-kép mint műalkotás gyönyörű. A herceg olyan szépen ír, hogy Jepancsin valóságos kalligráfusnak látja, történeteit is művészien adja elő közönségének. Betegsége kezdetén Svájc, az *idegen szépség* a főhős számára „nyugtalanító” (79), s ez a nyugtalanság az epilepsziájának is az egyik jegyeként bukkan fel³⁵¹, ahogyan Ippolit is hasonló érez a Holbein-kép szemlélése közben: „vagy öt percet álltam előtte. Művészi tekintetben semmi se volt a képen, de különös nyugtalanságot keltett bennem” (553). Már említettük, hogy a *szépség legfelsőbb fokához* kapcsolt roham előhírnökeként ragyogó fénysugár a teljesség gondolatkörében az „új természet” megtapasztalásához is kapcsolható, holott az élete utolsó öt percét számon tartó elítélt ugyanattól az ismeretlentől fél, mint a herceg Svájcban.³⁵² Ez pedig ismét visszavezet a *szépség*hez, de úgy, hogy a *megértés* szemantikai jegyével bővül ki, amikor Miskin már a *sajátjaként* tekint új életére:

„a számár roppant meghökkentett és valahogy rendkívül megtetszett nekem, és akkor hirtelen mintha világosság támadt volna az agyamban [...] és ennek a számárnak a révén egyszerre megtetszett egész Svájc” (76–77).

³⁵¹ Ismételten ld.: „elméjét, szívét rendkívüli fény világította be; mintha egy csapásra lecsillapodott volna minden vigalma, kétsége, *nyugtalanúsága*” (305).

³⁵² Ld.: „borzalmas volt a bizonytalanság meg az undorodás ettől az új valamitől, ami majd lesz, sőt, mindjárt bekövetkezik” (83).

A főhős későbbi töprengései során a *szépséget* a *megváltás* eszményével is összeköti³⁵³, s Aglaja is hasonló minőséget kapcsol a fogalomhoz, amikor a puskini „Szegény lovag” eszményeként a már többször hivatkozott „tisztá szépség képét” (336) határozza meg. Adelaida ennek a képnek nem találja a modelljét, ám Aglaja szavalatának szenvedélyességével képessé válik a művészi alkotás tolmácsolására.³⁵⁴ A regény cselekményét lezáró jelenetben, amikor Miskin Nasztaszja Filippovna holttesténél áll, az elbeszélő leírásában az a *mozdulatlanság* (vö.: *неподвижность*) jelenik meg, amely az ippoliti ekphrasziszban a Holbein-kép Krisztusához kapcsolódott, s amely az alak sorsán keresztül idézte meg a *szépséget*:

„a lábfej, amely kikandikált a lepedő alól; ijesztően mozdulatlan volt, és úgy tetszett, mintha márványból faragták volna ki.” (823³⁵⁵).

E rövid áttekintés alapján elmondhatjuk, hogy a herceg cselekményvilágban elhangzó véleménye, miszerint a *szépség* talány, amely megfejtésre szorul, a regényszöveg jelentésvilágában is hasonló értelemben jelenik meg. A Dosztojevszkij-szöveg a *szépség* fogalmát időről időre „elveszíti” és újra megjelöli, újra felismerhetővé teszi – nincs tehát statikus *szépség*-fogalom. A szöveg áttételeken keresztül bekapcsol különböző szemantikai jegyeket a *szépség* gondolkörébe, mégpedig úgy, hogy a *szépség* tematikus előfordulási helyén megjelenő motívum megismétlődik ott is, ahol a *szépség* témaként meg sem jelenik.

³⁵³ Igaz, a „szépség váltja meg a világot” gondolatot az olvasó nem Miskin szájából hallja, azt Ippolit (ld.: 517), illetve Aglaja (ld.: 714) idézi fel a cselekményben.

³⁵⁴ Vö.: „most már csak azt lehetett látni, milyen határtalanul és talán naívvul tiszteli azt, aminek az elszavalására vállalkozott” (339).

³⁵⁵ Vö.: „выглядывая из-под простыни, обозначался кончик обнаженной ноги; он казался как бы выточенным из мрамора и ужасно был неподвижен” (503).

Nasztaszja Filippovna szenvedéssel³⁵⁶ összefonódó szépsége a regény motívumrendszerében összekapcsolódik Holbein képével (vö.: szenvedés és nem szép arc, ám mégis szép sors), amely az olvasó számára egyik „előképe” az asszony elképzelt Krisztus-figurájának. A képi alkotás Miskin alakjából is táplálkozik, pedig ő Svájcban olyan lányt szeret meg, aki – bár szenvedett – mégsem szép: „azelőtt se volt szép, de a szeme szelíd, jóságos, ártatlan” (94). Amikor a herceg képtémát ajánl az ihletet hiába váró Adelaida számára – s a történetein keresztül művészi minőségben nyilatkozik meg hallgatósága számára – már sajátként érti a számára korábban idegen szépséget.

Az ippoliti ekphraszisz alapján hasonlóképp érthetjük a *mester–tanítvány* viszonyt: Holbein képén a tanítványok zavarban vannak, hiszen Jézus megkínzott testének látványát nem tudják összhangba hozni mesterüknek a feltámadásról szól tanításával. Az a vizuális tapasztalat, amely Jézus fizikai szenvedéséről tanúskodik, a tanítványok fejében mint új gondolat jelenik meg. Mégiscsak felülkerekedett az emberi aspektus, a természet fizikai törvényeinek való alárendeltség – ez az új „tanítás”, amely előhívja a tanítványokban a szomorúságot, amely egyszersmind a jézusi életút hiteltelenítésével kapcsolódik össze. A képet értelmező Ippolit azonban tudja, hogy a krisztusi feltámadás mindezek ellenére is megvalósul, azaz a tanítványok hitének is története van.

Idézzük vissza a megelőző alfejezet végén vázolt, a szereplői alakot szimbolikusan a *tanítvány* szerepkörébe helyező situációt. A történet szimbolikus síkján a főhőshöz kötött jézusi figura – a *szépség* költői jelentéséhez hasonlóan – semmiképpen sem azonosítható statikus jelentéstartalomként. A Miskin szívét győtrő *bánat* (vö.: *moccka*) annak szövegszintű jelölője, hogy a jézusi tanítás időről-időre újraértelmezésre szorul, annak tapasztalatát ismételten ki kell szenvedni, még a főhősnek is. Maga a rogozsini sors válik „tanítóvá”, nemcsak Miskin, hanem többek

³⁵⁶ Visszautalunk arra, hogy a szenvedés motívuma is eltérő módon szemantizálódik a regényhősök esetében. Rogozsinnál a zabolátlan szenvedéllyel fűződik össze, s minden olyan helyzetben tetten érhető, amikor a természetén kell erőt vennie, ld. a hős féltékenységet Nasztaszja Filippovnára, bosszúvágyát Miskin iránt. A herceg szenvedése ahhoz a kétélyhez kapcsolódik, amely a hithez való problematikus viszonyban ölt testet. Nasztaszja Filippovna szenvedése a felkínált alakszerepek közötti választással, az áldozathozatal egész problémakörével is összefonódik.

között a Dosztojevszkij-mű befogadója számára is. Eligazít annak tekintetében, hogyan olvassuk párhuzamos nézőpontokból a miskini történetet.

Ahogy Miskin korábban a számára idegen Svájcot később már szépnek látja, mert már sajátjaként érti, úgy a tanítványok is akkor látják majd szépnek a jézusi életutat, amikor mesterük szenvedése is beépül a tanításba. Másképp fogalmazva: amikor a krisztusi sorsot már úgy fogadják, mint a sajátjukat. A dosztojevszkiji „tanítás” szerint a szépség ott válik megragadhatóvá, ahol a hősök az idegen sorsot sajátjukként tudják átélni. Ebben a folyamatban – tehát annak elsajátításában, hogy miként lehet a másik sorsát sajátként megélni – jut szerephez, ahogy láhattuk, a történetképzés. Miskin képszerű kifejezőmódjának segítségével épp ilyen „idegen” témákat fordít át történetekbe, amelyeket hallgatósága azok értelmezésén keresztül tud befogadni-„elsajátítani”. De ő maga is történeten keresztül válik képessé arra, hogy a rohamához viszonyuljon. A disszertációban már többször utalt *reflektált pillanat* e kontextusban nyeri el igazi értelmét: a herceg saját elbeszélésén keresztül már szépnek látja azt, ami neki fizikai szenvedést okoz. A történetképzésben, ahogy bemutattuk, kiemelt szerephez jut a vizualitás funkciója – a szakirodalmi bevezető részben ismertetett tanulmányok közül e nézőpontból fogalmazta meg gondolatait A. M. Burov (Id. újra Nasztaszja Filippovna fényképét s ennek ismételt megjelenését, amelyen keresztül a herceg a szenvedély variánsát képes átélni és történetbe foglalni), valamint A. B. Krinyicin (vö. a *látás* képességével mint a vizuális alkotás közvetítette bizonyos nagy témák értelmezésével, sőt, ismételten egy történet részeként megjelenítve: újraértelmezésével).

Az idegen sors elsajátítása egyúttal értelmező aktusként azonosítható, hiszen történethez köthető, illetve vizuális tapasztalatból táplálkozó elbeszéléshez vezet. Ez hát az interpretációra vonatkozó közös kontextusa a *szépség-vizualitás-történetmondás* problémakörének. E helyütt Wolf Schmid elméleti kifejtésére is utalunk: az *elbeszélés prezentációjának* síkja mindig hordozza az értékelő nézőpontot.³⁵⁷ A *történetmondás* nem elválasztható a *történetértelmezés* kérdésétől.

³⁵⁷ A narratív modellben a nézőpont négy szintjének meghatározásához ld.: Шмид, 2003, 158–185.

ÉRTELMEZÉS AZ ISMÉTELT MEGJELENÍTÉSEKEN KERESZTÜL

A disszertációnak a „Szegény lovag” alakját részletező fejezetében Lucien Dällenbachnak a „kicsinyítő tükörre” vonatkozó elméleti kifejtése alapján Puskin *Élt a földön...* kezdetű balladáját a puskin *lovagság* „tükröző” szövegeként vizsgáltuk a *lovagi eszmény* dosztojevszkiji gondolkörének „tükrözött” tartalmával való viszonyban. A tükörkép szemantikai státusának vizsgálatával nyomon követhettük azt az interpretációt, amely már *A félkegyelmű* költői jelentésvilágának síkján fogalmazódik meg Miskin alakjára vonatkoztatottan a puskin *„Szegény lovag”*-figurán keresztül. Láttuk, hogy a regény egyúttal önnön szöveglétéből is tükröz.

Az ekphraszisz jelenségét alapvetően a narratívát kiegészítő, történetmondásra alkalmas rendszerként vizsgáltuk a hivatkozott szakirodalmi munkák alapján. Sarah Young Holbein képének leírását a regényi cselekményvilág tükörképeként értelmező tanulmánya a jelentésformálódás kibontásának eszközeként azonosítja az alkotást, amikor segítségével Miskint a küldetésétől távolodó, majd újra afelé forduló helyzetben láttatja.

A festményt „kicsinyítő tükör” funkciójában is vizsgálhatjuk, hiszen úgy utal az előző jelre, hogy az adott szemantikai alakzatot értelmezi és újrajelöli, vagyis a hős által bejárando szűzség útnak megfelelően el is lép az előző értelmezéstől. A *hit* bizonytalansága, az isteni lényegtől való elfordulás lehetősége a témakifejtés elsődleges ábrázolásában a herceg és Rogozsin alakján keresztül vezet el a Holbein-kép Krisztusához. A miskini *részvét* (vö.: *cocmpadahue*) eszméjét – melyet a megelőző fejezetben a *részvétel* poétikai jelentéskiteljesítőjeként vizsgáltunk – Holbein képe az *egyedüllét*tel jelöli újra. A tanítványokat Ippolit értelmezésében ugyanaz a kétely gyötri, mint amiről Miskin beszélt Rogozsinnak, ám, ahogy már említettük, „ki-ki egy óriási gondolatot vitt magában, amelyet most már sohasem

lehetett kiirtani belőlük” (554³⁵⁸). Ez a *gondolat* pihen már Jézus tekintetében Nasztaszja Filippovna elképzelt alkotásán, s „olyan nagy, akár az egész világ” (618³⁵⁹), amely pedig a *мир*-szótól kereszttül újra az *egységet* idézi be³⁶⁰, illetve azt az *alázatot* (vö.: *сМиренуе*) jeleníti meg, amelyet a herceg aláírásában, mint saját magáról alkotott ítéletének képi kivetítőjében, már a regény elején láthattunk. A hősnő képessé válik egy olyan Krisztus-kép megalkotására, amely megszünteti Jézusnak azt az egyedüllétét, amellyel Miskin is küszködik, s ezzel újrjelöli a szöveg által adott Krisztus-értelmezést, Holbein képét. Nem sokkal később, a cselekmény „meg is eleveníti”³⁶¹ az asszony gondolati képét, mégpedig éppen vele és a főhőssel:

„a herceg ott ült Nasztaszja Filippovna mellett [...] mindkét kezével simogatta a fejét meg az arcát, mint egy kisgyermekét. Ő is nevetett, ha Nasztaszja Filippovna kacagott, és majd sírva fakadt, ha ő könnyezett. Egy szót sem szólt, csak figyelmesen hallgatta [...] és mihelyt úgy látta, hogy Nasztaszja Filippovna szomorkodni vagy sírni kezd, szemrehányásokat tesz vagy panaszkodik, mindjárt ismét simogatni kezdte a fejét, gyengéden végig-végig vont a kezét az orcáján, és úgy vigasztalta, nyugtatgatta, mint egy kisgyermekét” (777³⁶²).

E jelenet szerint a herceg – bár Aglaja kezét már megkérte – mégis Nasztaszja Filippovna mellett marad, de „mind a kettőt szeretni akarja” (791). A hercegnek a

³⁵⁸ Vö.: „уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута” (339).

³⁵⁹ Vö.: „мысль великая, как весь мир” (380).

³⁶⁰ Sz. G. Bocsarov Tolsztoj regényében, a *Háború és béke*-ben a *мир* motívum nyelvi variánsait vizsgálja, s eltérő szemantikai tartalmak megjelenítését köti hozzájuk. A „béke” jelentése mellett a „világi élet”, a „közösség”, s ennek egy magasabb szintű kifejeződése, az „egész világ” gondolata is megnyilvánul e motívumon kereszttül, mégpedig úgy, hogy a regény egy-egy szereplője válik kiemelt közvetítőjévé a gondolatjegyek kibontásának. A tolsztoji *együttlét* gondolata e fent említett minőségek egymás fényében való átértelmezésének köszönhetően születik meg, vö.: Бочаров, 1985, 229–248.

³⁶¹ Vö.: Ермилова, 2001, 459.

³⁶² Vö.: „князь сидел подле Настасьи Филипповны [...] гладил ее по головке и по лицу обеими руками, как малое дитя. Он хохотал на ее хохот и готов был плакать на ее слезы. Он ничего не говорил, но пристально вслушивался [...] и чуть только ему казалось, что она начинала опять тосковать или плакать, упрекать или жаловаться, тотчас же начинал ее опять гладить по головке и нежно водить руками по ее щекам, утешая и уговаривая ее как ребенка” (475).

környezete számára teljesen elfogadhatatlan viselkedését Radomszkij szerint nemcsak Nasztaszja „démoni szépsége” (787) és a hős betegsége váltja ki, hanem a „nőkérdés» bűvölete” (uo.) is szerepet játszik abban.³⁶³ Ez az értelmezés a közvéleménynek a herceggel kapcsolatosan formált véleményét is tükrözi, hiszen a Miskin és Nasztaszja viszonyára vonatkozó hírek, pletykák a „nőkérdést” (vö. azzal, ahogy megfogalmazzák a főhős álláspontját: „nincsenek sem bukott, sem erényes nők, hanem csakis szabad nő van; hogy nem hisz a régi nagyvilági társaság osztályozásában [...] hogy a bukott nő az ő szemében még valamelyest fölötte áll a nem bukott nőnek”, 779) a férfi demokrata³⁶⁴ megítélésével kapcsolják össze.

A más szempontból már vizsgált zárójelenetben a Nasztaszját vigasztaló Miskin szituációjához hasonló pillanatnak lehetünk tanúi, immár az asszony holttesténél, a két férfi szereplő közötti viszony érzékeltetése során:

„a herceg ilyenkor feléje nyújtotta reszkető kezét, csendesen megérintette, megsimogatta fejét, haját, és megsimogatta az orcáját is [...] Rogozsin sápadt, mozdulatlan arcához szorította arcát; könnyei Rogozsin orcájára csurogtak, de akkor talán már tulajdon könnyeit sem érezte, és nem is tudott róluk” (829–830³⁶⁵).

A regény szövegbelső világa felfüggeszti, képhe fordítja a narrációt, hogy utána ahhoz újra visszatérjen, s történetbe fordítsa a képet, így téve újra felismerhetővé a miskini

³⁶³ Ahogy a férfi megfogalmazza: „ön, hogy úgy mondjam, a lelkesedés mámorában megragadta az alkalmat, hogy nyilvánosan, nagylelkűen kijelentse, hogy ön, a törzsökös herceg, a tiszta ember, nem tartja becsületlennek azt a nőt, aki nem a saját hibájából, hanem egy undorító, nagyvilági csábító hibájából keveredett gyalázatba” (788).

³⁶⁴ Japancsinék estélyén – a kínai váza széttörése előtt – teszi fel Miskin beszédpartnerének, Ivan Petrovicznak a következő kérdést: „Azt hiszi: én azokat [szerzői kiemelés – S. G.] félttem, az ő ügyvédjük vagyok, *demokrata*, az egyenlőség hirdetője?” (751). A herceg mint bizonyos társadalomkritikai ítéleteket kinyilvánító szereplő a (vö. a demokrata, a nihilista, utópista megítélésekkel) a közvélemény számára az elfogadhatatlan, botrányos cselekedetek motiválójaként jelenik meg.

³⁶⁵ Vö.: „князь протягивал к нему тогда свою дрожащую руку и тихо дотрогивался до его головы, до его волос, гладил их и гладил его щеки [...] прижался своим лицом к бледному и неподвижному лицу Рогожина; слезы текли из его глаз на щеки Рогожина, но, может быть, он уж и не слышал тогда своих собственных слез и уже не знал ничего о них” (507).

részt gondolatát. A herceg önfeláldozása saját életének cselekedeteiben fejeződik ki, ezért szükséges újra megjeleníteni a miskini gondolatot, hogy a cselekményes világban mutatkozó hiányos jel – a herceg más sorsába való jobbító szándékkal történő beavatkozása, illetve ennek kudarca – új elemekkel gazdagodva olyan költői megfogalmazást nyerjen el, amely hitelesíteni tudja a főhős alakját. E gondolatot visszavezethetjük az előző fejezetben tárgyalt *teljesség–töredékesség* problémaköréhez. A „töredékes” szituáció újramondásának poétikai sora – e fejezet tanúsága szerint – olyan láncolatként azonosítható, amely a Miskin által történet formájában elővezetett gondolatokat (vö. a *szépség*, a *részt*, a *szolgálat* szemantikai körébe tartozó kifejtésekkel) képi alkotásba fordítja. Holbein festménye pedig – illetve Nasztaszja Filippovna ehhez kötött gondolati képe – e motívumok kiemelt közvetítőjévé válik a regényben, mégpedig úgy, hogy az ekphraszisz, illetve a cselekményvilágban való „megelevenítések” már a narráció „teljességében” mutatják meg a hozzájuk kötődő költői jelentést.

V. FEJEZET

TÖRTÉNETMONDÁS – TÖRTÉNETÉRTELMEZÉS

Ebben a fejezetben a műelemzés kínálta tapasztalat birtokában, az eddig tett megállapításokat továbbra is érvényben tartva, visszatérünk Miskin poétikai alaképítésének problémájához. A *történetmondás* kérdését a disszertáció célkitűzéseit ismertető alfejezetben a szereplői alakhoz kapcsoltnak vetettük fel. Ahogy jeleztük: a főhős története nemcsak a konkrétan megjelenített cselekménysorból olvasható ki. A mitológiai, szimbolikus és intertextuális figurához kötődő történetek – amelyeket a regényszöveg eltérő poétikai módozatokban fejt ki – egymáshoz való viszonyukban teszik megfejthetővé Miskin alakját. Azt a hőst, akihez tehát különböző alakszerepek köthetőek, mégpedig kettősen. Egyrészt az eseménytörténet ábrázolásának síkján maguk a regényhősök is elhelyezik Miskint egy-egy szerepkörben, emlékezzünk Rogozsin ítéletére a főhős érkezésekor (ismét vö.: „jámbor bolond”, 21³⁶⁶), majd később, amikor Gánya pofon vágja a herceget, és „bárányká”-nak (160³⁶⁷) nevezi. Gánya véleményében (vö.: „félkegyelmű”, 108³⁶⁸), már a tábornok családjánál tett látogatáskor kételkednek a többiek, mint ahogy korábbi állapotához viszonyítva Miskin sem tartja már helytállónak ezt a megítélést. A cselekmény végén viszont mégis ez az ítélet hangzik el (vö.: „az öt gyógyító Schneider doktor legyint, és ugyanúgy, mint akkor, azt mondja: »Félkegyelmű!«, 830). Dosztojevszkij is hasonlóképp irányítja olvasóját, amikor a regény címének ez utóbbi szót választja. A *lovag*-alak Aglaja értékítéleteként kerül elő (vö.: „egy hónappal ezelőtt a *Don Quijoté*-t lapozgatta, és

³⁶⁶ Ld.: „совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких как ты бог любит” (14).

³⁶⁷ Ld.: „будешь стыдиться, Ганька, что такую... овцу (он не мог прискакать другого слова) скорбил” (99).

³⁶⁸ Ld.: „Идиот!” (67).

akkor kiáltotta ezeket a szavakat: »Nincs különb a szegény lovagnál.«”, 333), s vonatkoztatódik Miskinre – már a puskinsi „Szegény lovag” segítségével.³⁶⁹

Másrészt: a Dionüszosz-figura, a Jézus-figura – a regényszöveg szerepkijelölései Miskint illetően, így nem a hősök jutnak el ennek megfogalmazásáig. Ehhez hasonlóan, a másik „lovagi” szerep, a „fukar lovag” is a szövegpoétika illetékességi szintjén kijelölt szerep Rogozsin számára, mégpedig a miskinivel való viszonyban. Nasztaszja Filippovna számára szerepeit részben önmaga, illetve környezete határozza meg – a „züllött nő” a „hercegné” és a „kaméliás hölgy” a cselekményvilágban említődik –, Kleopátra figuráját már a szövegpoétika idézi be intertextuson keresztül.

Miskin alakjának értelmezéséhez úgy juthatunk közelebb, hogy az egyes hősök, illetve a szöveg által kijelölt szerepeket a történetbe való átfordíthatóság kérdésével kötjük össze. A *poétikai történetmondás* problémakörének vizsgálatával a miskini alakszerepek egymáshoz való viszonyát felfedve határozhatjuk meg azt, ahogy *A félkegyelmű* című regény értelmezi saját főhősét, mégpedig azon keresztül, hogy milyen *átfogó, integráló* történetet jelöl ki számára.

1.

AZ EGYSÉG MEGTEREMTÉSE: SZOLGÁLAT ÉS RÉSZVÉTEL

A disszertáció bevezető fejezetének *Történetmondás és intertextualitás* alpontjában különválasztottuk a miskini alakszerepeket kulturális paradigmán, valamint irodalmi szöveghagyományokon keresztül bemutató szaktanulmányokat. Emlékezzünk arra a jelenetre, amelyben Miskin a Svájci életéről mesélve megemlíti, hogy Bázelen egy számár ordítására tért magához. Ennek kapcsán már említettük azt a tényt, hogy a regényszöveg a létezés fizikai aspektusainak előtérbe helyeződésére kettősen utal. Egyszerre idéz meg irodalmi hagyományt, Apuleius *Az aranyszámár* című művét,

³⁶⁹ Már utaltunk rá, hogy Aglaja e lovagi figurák különbözőségét a hozzájuk kötött eltérő modalitásokban látja. Az alakszerep megnyilvánulhat úgy is, hogy a cselekményvilágban Miskin nem válik „kóbor lovaggá”, de a szöveg a szereplőhöz köti a *nevetségesség* motívumát.

illetve kulturális kontextust: azt az evangéliumi jelenetet, amelyben Jézus számárháton vonul be Jeruzsálembe. *Az aranyszámár* főhőse, Lucius számárrá való át- és visszaváltozásai (vö. a *bűn* és a *vezeklés* ciklusaival) hol mint materiális, hol mint szellemi létező alakját idézi meg a szereplői alaknak. Az újszövetségi textus jelenete a bevonulás aktusában valójában a megtestesülés pillanatát szimbolizálja: az isteni eredetű lélek megjelenik az istenitől távol lévő testben, a fizikai természetben, megteremtve ezzel egy egyedi létminőséget. Miskin bázeli öntudatra ébredések – a megidézett két szövegahagyomány közvetítette jelentéstartalom szerint – saját individuális létezésének tudatára, az anyagi értelemben vett élet megélésére eszmél rá.³⁷⁰

A félkegyelműben a Miskin alakjához kötött – az eseménytörténet síkján kifejtendő témaként, a szövegvilágban motívumként megjelenő – *egység* költői jelentését a regény mint a szellemi értékeknek a hétköznapiakban való megteremtését-megőrzését fedi fel.³⁷¹ E metaforikus történet kibontásában is számot vehetünk a

³⁷⁰ Vö.: Касаткина, 2004, 297–328. Miskin öneszmélési folyamatának döntő lökése, a számár a mások bűneinek terhét viselő békés áldozati lény figurájával is összefügg. ld.: Kovács, 2004, 310.

³⁷¹ Ebbe a szimbolikus síkon kifejtésre kerülő történetbe ágyazódó intertextusként kezeli T. A. Kaszatkina a *történetírás* regényben megidéződő szövegét. A cselekmény elején Lebegyev Miskin vezetéknevével kapcsolatosan utal arra, hogy „az történelmi név, *Karamzin történelmében* bizonyára, sőt egészen bizonyosan benne van” (12). A kutató idézi is az ott található leírást, amely szerint 1471 nyarán Filipp, moszkvai metropolita megbízást ad egy új templom építésére, többek között azért, hogy a már elhunyt metropoliták új helyen nyugodhassanak. Azonban a már majdnem kész Uszpenskij székesegyház, Krivoc és Miskin mesterek munkája, 1474 május 20-án, napnyugtakor egy földrengésben beomlott (s később a templom-részt újra kellett építeni). Kaszatkina véleménye szerint, az égi és földi világok közötti összekötő elemként épülő templom e szerepét nem tudja betölteni, így temetőként marad továbbra is funkcionális. Ez a szűzse megjelenik *A félkegyelmű* szimbolikus történetkifejtésében is, amikor Rogozsin – az elbeszélő szövegében „temetőként” (ismételten vö.: „похож на кладбище”, 338), jellemzett – házában holtan fekszik Nasztaszja Filippovna, s Miskin nem tudja „feltámasztani”, sőt, ő maga is összeomlik. Ennek részletezését ld.: Касаткина, 2004, 383–386. E gondolatkifejtésébe illeszti a kutató, hogy *Rogozsin* családnéve szintén történelmi realitáshoz kapcsolódik, az ugyanis a moszkvai óhitű közösség központja mellett elterülő rogozszi temető nevére utal vissza, vö.: Достоевский, 1974 (9), 407.

Roger B. Anderson koncepciójának ismertetésekor már megjegyeztük, hogy a vezetéknevén a *szarvra* (vö.: „por”) is utal, s ez az alak mitopoétikai irányultságú értelmezése mellett a három hős cselekményesen megformált szerelmi háromszögében a „felszarvazott” Rogozsin alakját teszi láthatóvá. A hős nevének szimbolizációjában a *gyékény* (vö.: „poroжа”) is visszatér, s ez a miskini *lovagi szolgálatra* utalt *kereskedői létforma* szignáljaként jelenik meg a metaforikus történet szintjén. Visszatérhetünk kezdeti megállapításunkhoz: a szereplői alak „mögött”

regény „lovagi” intertextusával, az ezen keresztül megjelenő puskinsi „Szegény lovag” figurájával. A „lovagi” értékek bizonyulnak a főhős olyan kincsének, amelyben megpróbálja a többi szereplő életét részesíteni.³⁷²

A jézusi életút ugyanakkor provokatív helyzetek sorozata is³⁷³, így a *számár* – szemben a harci ménnel – nem kizárólag a megbékélés gesztusát szimbolizálja a bevonuláskor, hanem ezzel Krisztus ismét hagyományt tör meg. Az ő *szolgálat*a lényegileg újul meg (vö. a jézusi *alázattal*), s ez egy olyan uralkodó képen keresztül fejeződik ki, aki számárháton érkezik, tehát *minden* alattvalója számára elérhető.

Ebben a kontextusban a Miskin alakjával összefűzött *egység* gondolata magában hordozza azt a jelentésspektust, amely a főhős (a történetkibontás egy másik síkján: lovagi) *szolgálatát* a *másik sorsában való részvétel* költői megfogalmazására vonatkoztatja. Ha ebből a nézőpontból visszatérünk az Aglaja szavalatában megjelenített „Szegény lovag” alakjegyére (vö.: „*Sápadt, bús és hallgatag*”, 339³⁷⁴), akkor a *бедный* : *бедный* fonikus rendezettség – ahol is az utóbbi motívumot a Dosztojevszkij-mű hangsúlyosan a szereplői alakok szenvedéséhez, a Holbein-képen ábrázolt *kiszenvedett* Krisztushoz köti – a lovag-figurát új szerepben is azonosíthatóvá teszi. Hiszen a zárójelenetben (ismét vö.: Miskin az asszony holttesténél Rogozsint gyámolítja) „összeér” a főhős „lovagi”

kibontakozó történetek a szöveg különböző jelentéssíkjaknak egymáshoz való viszonyában fedhetők fel.

³⁷² Tanulmányában E. A. Szlivkin is rámutat arra a tényre, hogy a krisztusi alak és a lovag-figura két olyan szöveg-hagyományként vizsgálандó, amelyek együttese vonatkoztatható Miskinre. Már a herceg svájci életéről szóló elbeszélése is megjeleníti az összekapcsolódást, hiszen a *számár* mellett az „ódon középkori várromok” (81), ahol sokszor barangolt, már a „lovagi” kontextust idézik be. A kutató véleménye szerint a *félkegyelműség* költői jelentése végig együtt tartja a herceg alakjához kötött „krisztusi” és „lovagi” szemantikát, s az élet teljességét Svájcban már bizonyos szempontból megtapasztaló herceg a történetkibontás metaforikus síkján a *halállal* való küzdelemben mozgósítja e fenti jelentéstartalmakat. Ehhez – Szlivkin értelmezésében – Dosztojevszkij vizuális kontextust fordít át történetbe, az író szintén Bázelen látta Hans Holbeinnek a 16. század elején készült *Haláltánc* című fametszet-sorozatát, vö. Сливкин, 2003.

³⁷³ Ld. a vallási gyakorlat formális tabuinak megsértését: Jézus szombaton gyógyít, eltűri, hogy tanítványai ételt vegyenek magukhoz, vö.: Mt, 12, 1–13. A jeruzsálemi templom helyiségeiből kiharcolja a pénzváltókat és az áldozati állatokat áruló kereskedőket, vö.: uo. 21, 12. A farizeusok ellen mond beszédet, ld.: uo. 23, 1–39.

³⁷⁴ Vö.: „С виду сумрачный и *бедный*” (209).

szerepe azzal, hogy maga is „tanítvány”, ld. az elemzésünk egy korábbi pontján bemutatott, a halott Krisztust idéző rogozsini alakleírást.³⁷⁵

Az olvasó felfedezheti: e jelenet nemcsak az ippoliti ekphrasziszt idézi meg. Miskin Rogozsint vigasztaló gesztusa ugyanis már Nasztaszja Filippovna Krisztusról alkotott gondolati képére is visszaül, ahol Jézus simogatja a kisgyermeket, sőt, az általunk eme elképzelt alkotás „megelevenítéseként” vizsgált cselekményes szituáció (ismét vö.: Miskin Nasztaszja Filippovna mellett marad, s vigasztalja, mint egy gyermeket) is részévé válik az értelmezés háttérének. Miskin megsegíti a rogozsini *szenvedély-szenvedés* élményét, saját sorsának értelmezésébe vonja be annak tapasztalatát, amely korábban kérdésként foglalkoztatta. Hogy férhet meg a magasabbrendű tartalom és a fizikai gyötrellem? Lehet-e valaki egyszerre *testvér* és *gyilkos*? A főhős megérti Nasztaszja „tanítását”, amelyet a hercegnek írt levelében fogalmaz meg a hősnő:

„szavak nélkül is megértettem, hogy számára Ön valóban maga a *fény*. Egy teljes hónapig éltem mellette, és akkor rájöttem, hogy Ön is szereti őt; az én szememben ő és Ön *ugyanaz* [...] az én számomra Ön ugyanaz, ami az ő számára: a *világosság szelleme*” (617³⁷⁶).

Ekkor Miskin ugyanazt tudja kínálni a cselekmény végén Rogozsinnak, mint korábban Nasztaszjának: átéli sorsukat. E vélemény nemcsak a *teljesség* gondolköréhez utalja vissza az értelmezőt (ismételten ld. Nasztaszjának a két hős együtt tartására vonatkozó szerepét a cselekményben, valamint a két szereplőnek mint a teljesség eltérő megvalósulási útjainak az értelmezési lehetőségét), hanem a „világosság szelleme” olyan értelmezéshez is elvezet, amely a főhőst mint szellemi inspirációt, mint lelki tartalmat határozza meg. Ehhez hasonló meglátást fogalmaz meg Vittorio Strada,

³⁷⁵ Holbein képének mint az *egységre* vonatkoztatott *részvét* költői jelentéskiteljesítését „tükröző” elemnek a vizsgálatáról még ld.: Solti, 2004b.

³⁷⁶ Vö.: „что вы для него *свет*. Я целый месяц подле него прожила и тут поняла, что и вы его любите; вы и он для меня *одно* [...] Для меня вы то же, что и для него: *светлый дух*” (379). A *fény* mint a herceghez kötött attribútum vizsgálatáról még ld.: Solti, 2002, 171–176.

amikor a miskini alakra olyan entitásként gondol, aki csak a másik életében való részvételen keresztül (tkp. a „megtestesülésben”) válik megfoghatóvá.³⁷⁷

A főhős vágya, hogy *egységet* (vö.: *teljesség*) teremtsen, jelentős mértékben a *szolgálat* és a *részvét–részvétel* motívumkörében értelmezendő. De Miskin sorsa nem a jézusi életutat tükrözi és teljesíti ki: a szereplői alak „leválik” a vázlatok „Krisztus hercegéről”, a „pozitív szépségű” emberről. A jézusi alakszerep csak úgy fordulhat át történetbe, hogy őrzi Miskin különállóságát a szimbolikus figurától.³⁷⁸ S ekkor a Dosztojevszkij-poétika is köt olyan jelentéstartalmat a Jézus-figurához, amely nem „ölt testet” Miskin alakjában, a miskini *teljesség* motívuma így értelmezőjévé válik a krisztusi *egység* (vö.: *megváltás*) gondolatának is. Másképpen fogalmazva: a miskini alakpoétika teszi „rekonstruálhatóvá” a jézusi szimbolikus jelentéstartalmat.

2.

AZ EGYSÉG MEGTEREMTÉSE AZ ALKOTÓI KÉPESSÉG KIBONTÁSÁNAK A GONDOLATÁN KERESZTÜL

Most a szintén kulturális paradigmához tartozó Dionüszosz-figurára vonatkozó megállapításokra emlékeztetünk a szakirodalmat ismertető alfejezetből. Roger B. Anderson mitológiai irányultságú megközelítésében a főhős alakfelépítését jellemző dualitást a mitikus gondolkodásmódon keresztül értelmezi, a „paradoxont” a mítoszra jellemző módon egységbe fogott ellentétekként kezeli. A mitopoétikai megközelítés keretén belül a herceg – Dionüszosz alakján átszűrt – kettőssége értelmezhetővé válik Apollón, a fény, a világosság istenének alakjával összefüggésben is.³⁷⁹ Apollón minden ellen harcol, ami pusztulást, betegséget okozhat, ezért kapta az „egérölő” (tkp. a „rossz” egereket elpusztító) melléknevet, amely – ahogy már említettük a Miskint

³⁷⁷ Ld.: Страда, 1984, 60.

³⁷⁸ A miskini „megváltás” (a másik életébe való beavatkozás) cselekményes sikertelenségét ilyenformán a főhős sorsában kifejezésre jutó mélyebb törvényszerűséggel köti össze a szakirodalom, ld. például: Страда, 1984; Левина, 1994.

³⁷⁹ Vö.: Mitológiai enciklopédia, I, 1988, 641–643.

Dionüszoszsal összevető alponban – a herceg vezetéknévére utal ismét vissza. Apollón a cincogó egereket mint múzsákat a föld alól az égbe segíti³⁸⁰, s a lentről a „fenti világba” jutás, azaz a különálló részek összekötése legszembetűnőbben éppen a herceghez kapcsolódóan jelenik meg. Nem pusztán arról van szó tehát, hogy a görög isten (is) pusztító és jótévő egyszerre, gyógyít, ám ezüstnyila gyilkolhat, illetve, hogy a fény és világosság isteneként magába olvasztja a napisten, Héliosz kultuszát, s ezen keresztül a nap gyógyító, illetve pusztító funkcióit.³⁸¹

A főhős kettőssége ugyanis a regényen belül a maga változékony voltában jelentkezik. A nevében kódolt kettősség (ismételten: oroszlán és egér, vö.: *Леб-Мышкин*) megjelenik a motívumok szintjén (vö. az epilepszia nyelvi motívumvariánsaival, amelyeken keresztül a „legmagasabb rendű lét”-ből a földre zuhanásként értelmezhető a herceg betegsége³⁸²). Majd az alakhoz kötött dualitás leképeződik a témakifejtés szintjén is, amikor a herceg arról panaszkodik, hogy *kettős* gondolatai vannak:

„Gyakran előfordul, hogy két gondolat találkozik. Velem állandóan így van. [...] Néha még azt is gondoltam – folytatta a herceg nagyon komolyan, őszintén, mélységes érdeklődéssel –, hogy mindenki így van vele, úgyhogy már-már igazoltam is magam, mert ezekkel a kettős gondolatokkal szörnyű nehéz harcolni; én tapasztaltam” (419³⁸³).

Majd pedig már nemcsak a gondolatai kettőződnek meg, hanem ő maga is (vö. a roham előtt megjelenő *démon*-motívummal), a főhős tehát egészen a kettős alanyiságig jut el. A korábban vizsgált *teljesség* motívuma így megfogalmazhatóvá válik úgy is, hogy a főhős a világ egységbe forrasztását az önmagával való egység

³⁸⁰ A mítosz szerint az egerek zivatar idején az ég és a föld nászából születnek, körtáncukkal, éneklésükkel (cincogásukkal), jóvendőmondásokkal pedig Apollón múzsáival kerülnek párhuzamba, vö.: Mitológiai enciklopédia, I, 1988, 56. Ehhez ld.: Kovács, 2004, 104.

³⁸¹ A napisten minden reggel felhossa a napot a tengerből, s a világ négy táját tüzes szárnyas lovak vontatta szekéren járja be, így Apollón egyszerre égi és földi (alvilági) princípiumokat egyesít magában, ld. Mitológiai enciklopédia, I, 1988, 241, 680.

³⁸² Ld.: „падучая болезнь” (6), „припадок” (195).

³⁸³ Vö.: „Две мысли вместе сошлись, это очень часто случается [...] с этими двойными мыслями ужасно трудно бороться; я испытал” (258).

megteremtésén keresztül viheti végbe. Ebben ragadható meg az alkotóképesség. A dualitás a mítoszon keresztül Apollón alakjához vezetve tehát az *öntudatra ébredést* és az *alkotást* látatja Miskin alakjában.³⁸⁴ Ebből a nézőpontból is felfedhetővé válik a herceg sajátos történetmondása, amikor egy adott témáról művészi formában nyilatkozik meg (vö. a költői képek keretein belül való gondolkodással). Ebben az értelmezésben a regényi szűzsé nem más, mint a – már meglévő – alkotóképességek kibontása, s ezen keresztül egy mélyebb igazság megélése-megértése.³⁸⁵

Apollón a szellem világosságát, a messzire látás képességét hordozza magában, ezért tud babérlevélből jósolni, majd pedig a jóslás istenév is válik. A disszertáció szakirodalmat ismertető részének *Kép és elbeszélés* alpontjában már utaltunk Miskin jövőmondó képességére, s jeleztük annak lehetőségét, hogy egy – a hős saját múltján is túlmutató – „ősibb” tudás kapcsolódjon hozzá. Erre a gondolatra nem kizárólag a korábban megfogalmazott kérdés irányítja az értelmezőt, nevezetesen: „Miként tud jósolni a herceg, amikor nincs is igazán tapasztalata?” a regény szereplőinek a „találgatásaival”³⁸⁶ ellentétben pedig az ő jóslatai be is válnak. A miskini *részvételek* mint a *részvétel* motívumával összekötött alakzatnak az értelmezési hátterén a szövegpoétika sem hitelesíti a kis Marie históriáját az eseménytörténet síkján úgy, mint amit a főhős részéről a Nasztaszja irányában megnyilvánuló érzélem „előképének” tekinthetnénk.³⁸⁷

³⁸⁴ A görög isten a kilenc múzsa vezetője, az énekesek, zenészek pártfogója, valamint a lantos költészet istene is. A Dosztojevszkij-életműben más helyütt is, nevezetesen a *Feljegyzések az egérhykból* kapcsán is felidézhető az Apollónhoz köthető mitológéma, ennek szignáljaként tekinthetünk arra, hogy a saját magát ellenhósként definiáló, „föld alatt” élő odülakónak éppen az *egér* az egyik metaforája. A hős magánjellegű feljegyzései a mű végén esztétikai kategóriává minősülnek át, hiszen megszületik az elbeszélés: az odülakó szerzővé válik, az alkotáson keresztül tudja megteremteni belső egységét, ld.: Kovács 2004, 103–105.

³⁸⁵ Az alkotás képességének előtérbe kerülése pedig indokolható többek között azzal, hogy a cselekmény síkján is megjelenik a művészet. „Konkrét” vagy elképzelt képek (vö.: Holbein, valamint Nasztaszja Filippovna Krisztusa), festés (vö. Adelaida képkérésével), szavalás (vö. a Puskin versét szavaló Aglajával), „felolvasás” (vö.: az irodalmi értékekre pályázó Ippolit *Vallomása*) kísérik a hősök útját.

³⁸⁶ A szereplők „találgatásai” narratív szempontból az elbeszélő inkompetenciájának felelnek meg, hiszen ahol a narrátor nincs jelen, csak találgatni tud az eseményekről, vö. ismét a pszeudoszűzsés elbeszélői móddal.

³⁸⁷ A főhős Rogozsint arra emlékezteti, hogy az asszonyt „nem szerelemmel, hanem szánalommal” szereti (282), s e gondolat megidézi a Marie-történetet, ld. ismét a herceg szavait: „nem vagyok szerelmes belé, csak nagyon sajnálom” (99). Gondolatkifejtésünk

Ha Miskin egy „ősibb” tudásból meríti tapasztalatát, akkor Nasztaszja Filippovna is igen közel áll egy ilyen tudás birtoklásához, hiszen a két hős onnan ismerheti egymást, hogy ez a „nagyon ősi múltjuk” közös, s ez ismét jogosulttá teszi a mitopoétikai megközelítést a herceg alakfelépítésének a tisztázásában.³⁸⁸ Ugyanakkor a herceghoz kapcsolt *jóslás* képessége visszavezet Krisztushoz, aki előre látja háromszori megtagadását.³⁸⁹ Így tehát a *jóslás* motívumán keresztül mitológiai és intertextuális (szimbolikus) figura szerveződik egybe a herceg alakjának költői megformálásában. Apollón a művészetek pártfogója, a művészet pedig megjelenik a regény cselekményes világában: Holbein képének másolata ott függ Rogozsin házában. E képpel kapcsolatban Ippolit a következő kérdést veti fel:

„És ha maga a tanítójuk *láthatta volna* saját arcát a kivégzése *előtt*, akkor vajon hajlandó lett volna-e keresztre feszíttetni magát, és meghalt volna-e úgy, mint most?” (555).

Tehát a művészet témáján keresztül visszakanyarodunk a jövőmondáshoz, de most már a jézusi prófécia kérdéskörében: másképp viselkedett-e volna Jézus, ha tudta volna, hogy mi lesz a sorsa? Ilyenformán a jövőmondás gazdagodik a *hit* és a *sors* kérdésével, olyan új szemantikai tartalommal, amely, a szövegvilág poétikájában érvényesíti a hercegnek a Rogozsinról való gondolkodása során kifejtett, s már általunk is tárgyalt értelmezését, a *szolgálat mint „gondviselés”* (311³⁹⁰) megfeleltetést.

korábbi pontjára visszautalva azonban elmondhatjuk, a hősnő – ellentétben a kislánnyal – már nem szánandó, hiszen Miskin „kivezette” szegényéből, s annak részesévé tette, hogy a saját sorsát alakíthassa.

³⁸⁸ Vö.: az epilepsziával mint a földre zuhanáson keresztül az anyaföldre való visszatérés mitikus képével, ld.: Kovács, 2004, 269–270. De Nasztaszja alakja is szemléltető hasonló nézőpontból. A mitológiai protoformákhoz való visszavezetés lehetőségéről ld.: uo. 265.

³⁸⁹ Ld.: Mt 26, 34. A jövő előre látásának képességéhez tartozik még Krisztus jelentése a szenvedésről, vö.: Mt 16, 22; 17, 22–23; 19, 17–19; 26, 2, amelyben jelzi: pontosan tudja, milyen vég vár rá. Megjósolja saját elárulását is, vö.: Mt 26, 21; 26, 31.

³⁹⁰ Vö. ismét az *előrelátást* beidéző kifejezéssel: „провидение” (192).

AZ EGYSÉG MEGTEREMTÉSE: MOZGÁSBAN LÉVŐ ALAKSZEREPEK

Elemzésünk folyamán már többször megállapítottuk, hogy a cselekményvilágban Nasztaszja Filippovna folyamatosan együtt tartja Miskint és Rogozsint, így részesülve a *szerelem* teljességéből. Más szempontból átfogalmazva, Dosztojevszkij a *szerelem* motívumát meghasítja, hogy szereplőin keresztül ugyanakkor a teljességnek két eltérő megközelítési módját mutathassa meg.

A hősöket így módon „együtt tartó” motívumként értékelhetjük Miskin *démonát*, vö. azzal a szempárral, amelyik a pályaudvaron figyel, majd később követi is őt, s amely valójában Rogozsin tekintete. Azonban a külvilági démon egyre közelebb kerül a főhőshöz, hiszen a rohamakor úgy érzi, mintha már benne kiabálna másvalaki.

A két alak összekötő jegyének bizonyul a *szenvedély-szenvedés* motívumpáros is. Rogozsin többször is szenvedély-, illetve szenvedésrohamban tör ki, erre már utaltunk az elemzés során. Miskin a rohama előtti töprengésekkor „az orosz lélekben [...] kezdett szenvedélyesen hinni” (308), s ez a világ legfőbb törvényének a gondolatából (vö.: *сострадание*) táplálkozik. A roham maga pedig fizikai fájdalmat jelent, s szenvedéssel jár, amelyen keresztül a rogozsini szenvedély variánsát éli meg a herceg – csak éppen reflektált pillanatként, hiszen mindez azután egy emlékezősi formához köthető.

Az egymást folytonosan átszövő motívumok a szövegpoétika világában a figurák felcserélhetőségét biztosítják, s ez a konkrét, cselekményes megjelenési formát a szimbólum irányába mozditja el. A szerepek „átjárhatóságát” cselekményes szituációk is érvényre juttatják. Amellett, hogy Nasztaszja Filippovna a két hős között ide-oda cikázik, erre más példa is kínálkozik. A rohama előtt a herceg leleplezni indul barátját, aki rejtőzködik előle, ám a végén mégis maga válik leleplezetté:

„Rogozsin eleinte valahogy konokul tagadott és hazudott, de a pályaudvaron már jóformán nem is igyekezett elbújni. Inkább még ő, a herceg próbált elrejtőzni, nem Rogozsin. [...] Most már egészen szem előtt volt, és úgy látszik, szántszándékkal azt is akarta, hogy szem előtt legyen. Úgy állt ott, mint egy leleplező, mint egy bíró, nem pedig úgy, mint aki... Mint ki?” (314³⁹¹).

Az *alakettőség* problémáját is szemlélhetjük a szerepek felcserélhetőségének nézőpontjából: mindegyik hőshöz köthető olyan fő probléma, amelyben megnyilvánul a kettőssége. A műelemzést tartalmazó fejezetrészekben kifejtett gondolatokra visszautalva, Nasztaszja Filippovna az *áldozattá válás* kettősségével küzd: áldozatává válik-e a másíknak, vagy pedig végrehajtja saját önfeláldozását a másíkért. Ugyanakkor az *áldozat* motívuma köthető a herceg alakjához is: Svájci története kiszolgáltatottságát tárja elénk, ahol azonban segítettek rajta, neki hoztak áldozatot.

Rogozsin kettőssége a miskini *szolgálat* viszonylatában jelentkezik. Követi az apai létformát, gyűjti a pénzt, s így „fukar lovaggá” válik, vagy ennek ellenében cselekszik? „Szegény lovaggá” válik, mint Miskin – akit Rogozsin édesanyja a látogatásakor megáld –, azzal, hogy kiadja a pénzt a kezéből? Képessé válik úgy viszonyulni Nasztaszja Filippovnához, mint Miskin, az asszonyt úrnőjeként *szolgáló lovag*, vagy *kiszolgálójává* válik az asszonynak, belekényszerülve egy olyan, a

³⁹¹ Vö.: „Да, Рогожин давеча почему-то заперся и солгал, но в воксале он стоял почти не скрываясь. Скорей даже он, князь, скрывался, а не Рогожин. [...] Тут уже он был совсем на виду и, кажется, нарочно хотел быть на виду. Он стоял как *обличитель* и как *судья*, а не как... А не как кто?” (193).

A „bíráskodás” gondolata, hogy ki kinek a bírása, *A Karamazov testvérek*ben is különös fontossággal bír. Ezzel kapcsolatosan Zoszima sztarec tanítása a következő: „Különösen azt jegyezd meg, hogy nem lehetsz bírása senkinek. Mert e földön senki se lehet *bírása* egy bűnösnek, amíg a bíró maga rá nem ébred, hogy ő is pontosan *ugyanolyan bűnös*, mint az előtte álló, és hogy talán elsősorban ő a felelős az előtte álló büntetettéért. Csakis akkor lehet bíró, ha erre ráeszmél. [...] Ha képes vagy magadra vállalni az előtte álló és a szívedben elítélt bűnös bűnét, akkor vállald azonnal, és *szenvedj helyette* magad, őt pedig bocsásd el egyetlen zokszó nélkül”. Id.: Dosztojevszkij, 1982, II, 55. A *bíró* és a *bűnös* szerepének felcserélhetőségét támogatja a témakifejtés szintjén megjelenő gondolat: mindenki bűnös minden bűnben. Ez hát a dosztojevszkiji *teljesség* metaforikus megfogalmazása egy másik regény hősnének, Zoszimának a kifejtésén keresztül. Ebből fakadóan a *bűn* tapasztalata Miskin életéből sem kiiktatható.

szenvedélyéből fakadó szerepbe, amely őt rabbá teszi?³⁹² Rogozsin kérdése megfogalmazható úgy is, hogy megvásárolja-e Nasztaszja Filippovnáat önmaga számára, vagy pedig kivásárolja az asszonyt addigi szerepköréből, s így saját önfeláldozásán keresztül ő is eljut egy más létminőséghez? Rogozsin *szolgálata* visszavezeti az *áldozat* témaköréhez is az olvasót.

A herceg kettőssége a *hittel* összefűződve tárul elénk, méghozzá úgy, hogy az isteniben való kételkedés – amit Holbein festménye hív elő – az embertárs felé irányuló *kéttel*vel kapcsolódik össze. A festmény szemlélése után Miskin négy, a hitet eltérő formákban megragadó történetet beszél el Rogozsinnak, akivel testvérekké fogadják egymást, de akiről mégis feltételezi, hogy megöli Nasztaszja Filippovnáat, illetve őt magát, vö.: „eldöntött dolog-e már az, hogy Rogozsin gyilkolni fog?! [...] Nem bűn-e, nem aljasság-e ilyen cinikus nyíltsággal ilyesmit feltételeznem?!” (309). Később, a hős már a démonához is hasonló kéttelvel viszonyul: „Hirtelen támadt ötlete egyszeriben igazolódott, bebizonyosodott, és – ő megint hitt a démonának! De bebizonyosodott-e? Igazolódott-e?” (312). A Rogozsin belsőjéhez tartozó pusztító folyamatot Miskin a rohama kapcsán megéli és reflektálja. Az előző fejezet elemzése alapján megállapíthatjuk: olyan tapasztalatot sajátít el, amely az ő sorsában nem adatott meg: a benne feltörő „másvalaki kiabálása” – Rogozsin üvöltése. Ám a *kéttel*y Rogozsin alakjegyeként is azonosítható:

„Amikor veled vagyok, akkor hiszel nekem, amikor pedig nem vagyok veled, mindjárt nem hiszel többé, és megint csak gyanakszol. Egészen az apádra ütöttél! – felelte barátságosan nevetve, érzelmeit palástolva a herceg.
– A hangodnak hiszek, amikor veled ülök” (282).

Sőt, a szereplő *kéttelkedése* kifejeződik úgy is, hogy nem tudja eldönteni, kit is szeret Nasztaszja tulajdonképpen. Ekkor a hősnő alakjához fűződő *bizonytalanság* motívuma

³⁹² A Dosztojevszkij-életművön belül a kereskedői létforma poétikai értelmének kidolgozásához előzményként ld. *A házasszony* című művet. A Murinhoz kapcsolt, Katyerinával való kapcsolatában megnyilvánuló *szenvedélyről* ld.: Szabó, 1999, 417–427.

a két férfi közti ingadozásában, illetve az asszonynak saját magáról alkotott belső képe kettősségében nyilvánul meg (vö. a *végzet asszonya* és a *bukott nő* szerepeivel).

Úgy tűnik: „a kezdet kezdetén” mindhárom szereplő alakjában mindhárom motívum (vö.: *áldozatiság*, *szolgálat* és *kétely*) fellelhető, de a regényszöveg mást-mást tesz dominánssá az egyes esetekben. Az egységes hősöket a szöveg tehát motívumokon keresztül hasítja meg, ám a regény végére megszűnnek a szerepkülönbségek, az alakkettősségek. A hősök eljutnak a „másik énjükig” (vö. ismét M. M. Bahtyin gondolatával, miszerint minden hős *teljes* „szólam”), egységbe formálnak. Miskin kiiktatja démonát, amikor a cselekmény végén olyan együttlétet formál Rogozsinnal, mint Nasztaszja Filippovna képzeletbeli Krisztusa a gyermekkel. A démonával való szembeszegülés ugyanakkor az *alkotás képességének kibontását*³⁹³ segíti elő, hiszen a főhős megalkotja Krisztus sorsának személyes, az ő saját sorsára vonatkoztatott értelmét. A regényi metafora másik síkján is megfogalmazódik ugyanez a gondolat: a herceg a *kereskedői* és a *lovagi* létforma egymásba mosódásának áll ellen, s alkotja meg a lovagság „magasabb rendű formáját”.

4.

A SZERELMI HÁROMSZÖG

A három hős cselekményes helyettesíthetőségét – s ezen keresztül a motívumok egymásba játszátását – a szerelmi háromszög emeli ki. Ez lehetőséget nyújt arra, hogy a főszereplők története szimbolikus síkra emelkedjék. A Rogozsinhoz kapcsolódó „megvásárlás”, melyet a *szolgálat* (s ezen keresztül az *áldozat*) motívumához kapcsoltunk, a *megkísértés* gondolatkörét is mozgósítja. Rogozsin vagy elfogadja a pénz „kísértését”, realizálva a „fukar lovag” szerepkörét, vagy ellenáll ennek, ahogy

³⁹³ A miskini *szolgálat* megfogalmazható abból a nézőpontból is, hogy az ördögi princípiumnak való ellenállás a művészt épp az Istenhez való úton szolgálja, az alkotó egyéniség megszületését segíti elő.

Jézus tette, s így a megkísértést a megváltás történetébe fordítja át: saját magát is, Nasztaszja Filippovná is megváltja.

Nasztaszja Filippovnál az *áldozat* gondolkörét emeltük ki: felvállalja-e, vagy nem az áldozatiságát? Amikor az asszony Rogozsint választja, arról tesz bizonyosságot, hogy ő maga „Rogozsinnak való”. Azonban ez a megnyilvánulása ugyanúgy szól Miskinről is. Ha az asszony Miskinhez fut, szerelmének hódol; ha Rogozsint választja, akkor – noha tudja, hogy Miskin szereti őt – óvja magától a szeretett férfit. Ezt maga Rogozsin is így gondolja:

„mindjárt a születése napján beléd szeretett. De úgy véli, hogy lehetetlen hozzád mennie feleségül, mert ezzel állítólag szégyent hozna rád, és tönkretenné az egész sorsodat. [...] Ha hozzám jön, akkor – ez most már egészen biztos – dühében jön hozzám” (291–292).

Ám Miskin cselekedete is egyszerre szól az asszonyról és Rogozsinról. Amikor házassági ajánlattal áll Nasztaszja elé, valójában Rogozsin ellenére tesz, de mégis igyekszik őket összetartani. Nasztaszja a herceghez írt levelében a következőképp ítéli meg a miskini szerelmet: „csakis ön szerethet valakit úgy, hogy nem a maga kedvéért, hanem annak a másíknak a kedvéért szereti” (617).

A három hős szerelmi háromszöge tehát a cselekményes síkon is jelentkező alakpárhuzamokra és a szerepek átjárhatóságára épül. A széthasított és alakokhoz kötött motívumokon keresztül (*áldozatiság, szolgálat, kétely*) mindegyik hős hasonmásává válik a másíknak. A történet szimbolikus síkján megformálódó háromszög csúcsait Jézus, az ördög és a megkísértés tárgya (vö.: a hős) képezi. A három szereplő közös kérdése: Meg tudom-e tenni azt, ami a másíknak kell, vagy amitől tönkremerhet a másík? Meghossa-e Rogozsinért és Nasztaszja Filippovnáért az áldozatot Miskin, vagy véglegesen lemond az asszonyról, Rogozsin karjaiba taszítja, s ezzel elveszejtí? Tönkreteszi-e azzal Miskint Nasztaszja Filippovna, hogy felvállalja vele a szerelmét, vagy meghossa azt az áldozatot, hogy – bár szerelmes belé – lemond róla, s Rogozsint választja, ekképp a végzete elé megy. Meggyilkolja-e Miskint

Rogozsin, hagyva ezzel önmagában a végpontjáig jutni az ördögiséget, vagy pedig saját magától szabadítja meg Miskint?

Látható: mindegyik hőst – a saját domináns motívumán keresztül – megkísérti az ördög. Így cselekedetük arról is szól, hogy ki hol jár a megváltáshoz / ördögiséghez vezető úton. Ebben az értelemben mind a három alak a *megváltás–megkísértés* ellentétes erőpár rabságában vergődik. A herceg alakjában rejtőző szimbolikus töltet – amelyre a szövegben a hőshöz kapcsolt jézusi alakjegyek utalnak – valójában a másik két szereplőben is fellelhető.³⁹⁴

A szakirodalmi bevezető részben utaltunk Peeter Torop tanulmányára, amelyben a történet szimbolikus szintjén megsokszorozódó alakszerepekre mutat rá Dosztojevszkij egy másik regényében, a *Bűn és bűnhődés*ben. Hasonló megállapítást tehetünk *A félkegyelművel* kapcsolatban is. Az alakszerepek nemcsak a motívumok széthasítottágán keresztül válnak felcserélhetővé, a hősök egymás leképezéseivé, hanem azáltal is, hogy éppen kire vetül a bibliai Jézus-alak – annak függvényében, hogy az adott cselekedetével a *megváltáshoz*, vagy az *ördögiséghez* lépett közelebb. Amikor Rogozsin szeme kísérti a herceget, akkor ez egyben a saját démona is, így amikor meg akarja menteni az asszonyt Rogozsintól, akkor saját magától is meg akarja óvni őt. Rogozsin a főhős „tárgyasított ördöge”³⁹⁵, így a gyilkossági kísérletkor a férfi elme az ördögiség végső határáig, azonban ezzel Miskint megszabadul a saját ördögétől, ő éppen a megváltáshoz kerül közelebb.

Miskin az eseménytörténet síkján fogható analógiákat felhasználva gondolkodik, ezért tűnik úgy a többi szereplő számára, hogy még jósolni is képes. Ugyanakkor a regényszerkezet is analógiára épül: a hősök egymás megfelelői, vö. a háromszög cselekményes vetületével, a szerelmi háromszöggel. E szerkezeti analógia a bibliai szöveghagyományra utalással szimbolikká válik, így a háromszög jelentése a szimbolikus síkon abban testesül meg, hogy a hősök milyen irányban járnak a *megváltás / ördögiség felé az egymással való viszonyban*.

³⁹⁴ Ekkor a főhős „félkegyelműsége” azt a képességet testesíti meg, amellyel a másik alakjához kötött szimbolikus jelentéstartalmat veszí észre.

³⁹⁵ Dosztojevszkij ezt az objektiválási formát *A Karamazov testvérek*ben folytatja, hiszen Ivan már beszélget a saját, testet öltött ördögével.

E szimbolikus háromszög éppen azt mutatja meg, hogy egyik szereplői alak sem azonosítható jézusi figuraként, de ördöggként sem. Ennek a bizonyos háromszögnek az alkotóelemeként feltűnő Jézus nem inkarnáció. Olyan reprezentáció, amelyik nem azonosítható a miskini alakkal, sem a Holbein-kép Jézusával. E fejezetben utaltunk már arra, hogy az olvasó fedezi fel azt, hogy Miskin alakja épp arra hivatott, hogy őrizze ennek a Jézus-jelentésnek a különállóságát, szimbolikusságát. Ezt a szimbolikus értelmezést viszont már kizárólag az értelmező alakíthatja ki, nem Miskin jut el eddig a pontig.

Szigorúan véve, a háromszög sem találó elnevezés, hiszen nem statikus képződményről van szó. Az alakok egymásba játszása a cselekményes világban csak a maga dinamikus voltában ragadható meg. A megkísértés tárgya hol az egyik, hol a másik pólushoz kerül közelebb. A háromszög története az állandó harc folyamata, amely a megbékélés kivívásáról is szól.

5.

ZÁRSZÓ: A MISKINI ALAK INVARIÁNS JELENTÉSE

Célkitűzésünk szerint Miskin alakját vizsgáltuk a poétikai történetmondás fényében. A hozzá kötött alakszerepek történetbe való átfordíthatóságának kérdését összekötöttük azzal a problémával, hogy a regényszöveg maga is interpretálja a szereplői alakot. J. M. Lotman a disszertáció *Történetmondás és intertextualitás* alpontjában ismertetett gondolataira visszautalva felidézhetjük, hogy az egymással kölcsönhatásba lépő szövegek szemiotikai struktúrájának újrendeződése – ahol a tulajdonképpeni értelemképzés folyamata tetten érhető – egyúttal olyan új viszony létrejöttét is jelenti, amelyben e szövegek mint strukturális variánsok válnak azonosíthatóvá. Ekkor a strukturális variánsok mögött egy közös invariáns sejlik fel.³⁹⁶ A szövegben lévő struktúra (tkp. a szemantikai mag) jelöli ki az intertextust, mint a struktúra variánsát.

³⁹⁶ Ez az elméleti koncepció rokonítható Michael Riffaterre kifejtésében a „zavar” mint az intertextus „nyoma” gondolatával, ld.: Riffaterre, 1996, 68.

A szövegben lévő invariáns, a belső struktúra azonban csak a variánsain keresztül ragadható meg (s így az intertextus is vonatkozik a textusra, a szöveg is intertextussá válik).

A lotmani szövegelmélet és az irodalmi hős ábrázolásának kapcsolata értelmében³⁹⁷ a szereplői alak is tekinthető a strukturális változatok csomópontjának, s szöveggeneráló egységének. A miskini alakhoz is kapcsolható olyan invariáns jelentés, amelyre úgy következtethetünk a „variánsokból”, hogy a szereplői alakra vonatkoztatott történetként való megjelenéssel kötjük össze. Láthattuk: az intertextualitás poétikai közegében megmutakozó lovag-alakok – Don Quijote, a „Szegény lovag” és a „fukar lovag” – mellé kerül a Jézus-figura, hiszen szöveg hagyomány jelöli ki. Ugyanakkor ez utóbbi az intermedialitás kontextusában is vizsgálható. A mitológiai archetípus – elemzésünkben: Dionüszosz és Apollón – elővezetése egyúttal indokolttá teszi a főhős „jézusi” alakvonásának az „ördögi” princípium viszonyában történő értelmezését is. A történet szimbolikus és metaforikus síkján megjelenő figurák egymásra vetítettségében képződik a szereplői alaknak olyan jelentése, amelyet már a regényszöveg kínál az olvasónak.

Motivikus elemzésünkben bemutattuk, hogy bármelyik figura „átvezethető” a másikba, ahogy a témakifejtés szintjén megjelenő gondolatok, a létezés fontos kérdéseire vonatkozó töprengések is ugyanazokat a fontos kérdéseket járják körbe az egyes szereplőkkel összekapcsolódóan. Az egyes szereplőkhöz kötött történetek párhuzamosan olvashatóak, hiszen egy-egy szereplői alak a figurával egybefűzött szerepekben egyszerre lokalizálható. A statikus figurára (ld. az invariáns jelentéstartalmat, melynek révén érvényesíthető az archetipikus értelmezés is) olyan történetek vonatkoznak, amelyeket a regényszöveg hoz mozgásba. Így válik a szövegvilág a főhősét interpretálva maga is olyan mozgásterré, amelyben a miskini alak folyamatosan újrafogalmazódik, ekként minősítve töredékesnek minden korábbi megjelenítést. A miskini alaknak, a „pozitív szépségnek” is csak „stációi” vannak, ahogyan a regényben a *szép* költői jelentése is mindig újramondásra vár.

³⁹⁷ Szabó Tünde koncepciójának részletezését ld.: Szabó, 2001.

Ám ezekben a „stációkban” a lét nagy kérdései merülnek fel. Mi az, ami elválasztja az *eszmélést* és a *bűnt* egymástól? Az *önfeláldozást* attól, amikor a hős *áldozattá* válik? Hol húzódik a *részvét* határa? A másik sorsában való *részvétel* hogy képes megmutatni egy-egy szereplő saját határait? A regényhősök e kérdésekkel egzisztenciális tapasztalatként szembesülnek, amelyet végső soron Miskin hív elő. A hős, aki gyengének mutatkozik, de mégis erős; akinek szelidsége mögött az a gesztus nyilvánul meg, hogy „provokálja” a szereplőket. Miskin története – miként a cselekményesen megformált szerelmi háromszögé – maga is a folyamatos alakulás története, amely úgy nyilvánul meg, hogy újra és újra szembesít és „számon kér”, miközben maga is „kísért”.

Az értelmesebb úgy, hogy minden újraolvasásnál felajánlja a „variáns”. Azt a bizonyos *utolsó pillanatot*, azt az elemzői tapasztalat alapján megformálódó választ arra a fontos kérdésre: vajon milyen költői jelentés köthető Miskin alakjához?

BIBLIOGRÁFIA

RÖVIDÍTÉSEK

ДМ. = Достоевский. Материалы и исследования

ДК. = Достоевский и мировая культура. Алманах

ПИ. = Пушкин. Исследования и материалы

DS. = *Dostoevsky Studies*

RL. = *Russian Literature*

WSA. = *Wiener Slawistischer Almanach*

М. = Москва

Л. = Ленинград

СПб. = Санкт-Петербург

SZÉPIRODALOM

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Идиот. In: Уő. *Полное собрание сочинений в тридцати томах.* Т. 8. Л., 1973.

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Идиот. Рукописные релакции. In: Уő. *Полное собрание сочинений в тридцати томах.* Т. 9. Л., 1974.

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Статьи и заметки, 1861. In: Уő. *Полное собрание сочинений в тридцати томах.* Т. 19. Л., 1979.

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Письма. In: Уő. *Полное собрание сочинений в тридцати томах.* Т. 28,1–2. Л., 1985.

ПУШКИН, А. С. *Полное собрание сочинений в десяти томах.* Л., Т. 3., 1977; Т. 5., 1978; Т. 6., 1978; Т. 8., 1978.

DOSZTOJEVSZKIJ, F. M: *A félkegyelmű.* Budapest, 1981. Fordította Makai Imre.

DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A Karamazov testvérek. I.-II.* Budapest, 1982. Fordította Makai Imre.

DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *Tanulmányok, vallomások.* Budapest, 1985. Fordította: Bakcsi György, Grigássy Éva, Kulcsár Aurél, Makai Imre, Recski Ágnes, S. Nyíró József.

PETRONIUS, T. Arbiter. *Satyricon.* Budapest, 1972. Fordította: Horváth István Károly.

PLATÓN. *A lakoma* (= Platón összes művei kommentárokkal). Budapest, 1999. Fordította: Telegdi Zsigmond fordítását az eredetivel egybevetette és javította: Horváth Judit. A fordítást ellenőrizte, jegyzeteket összeállította és az utószót írta: Steiger Kornél.

PUSKIN, A. Sz. A klasszikus és a romantikus költészetéről. In: Uő. *Cikkek. Tanulmányok. Napló.* Budapest, 1981, 18–21. Fordította: Soproni András.

PUSKIN, A. Sz. Jelenetek a lovagkorból. In: *Puskin költői művei.* Budapest, 1949, 465–478. Fordította: Honti Rezső.

PUSKIN, A. Sz. A fukar lovag. In: Uő. *Jevgenij Anyegin. Drámák.* Budapest, 1976, 277–292. Fordította: Gáspár Endre.

PUSKIN, A. Sz. Egyiptomi éjszakák. In: Uő. *Regények. Elbeszélések.* Budapest, 1981, 305–322. Fordította: Radó György.

Szent Biblia. Budapest, 1988. Fordította: Károli Gáspár.

Tacitus összes művei. Második kötet. Budapest, 1980. Fordította: Borzsák István.

SZAKIRODALOM

АБДУЛЛАЕВ, Е. „На пире Платона во время чумы”. Об одном платоновском сюжете в русской литературе 1830–1930-х годов. *Вопросы литературы.* 2007, 2.

АБРАМОВСКИХ, Е. В. Незавершенная проза А. С. Пушкина. *Вестник челябинского университета. Филология.* Сер. 2., 1999, 54–69.

- АЛЛЕН, Л. «Кроткая» и самоубийцы в творчестве Достоевского. *ДМ.* 15. СПб., 2000, 228–236.
- АМУСИН, И. Д. Пушкин и Тацит. *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии.* 6. М.– Л., 1941, 160–180.
- АРХИПОВА, А. В. «Сюжеты для романов» (неосуществленный замысел Достоевского). *ДМ.* 6. Л., 1985, 81–91.
- АСКОЛЬДОВ, С. А. Психология характеров у Достоевского. In: Kovács Árpád (szerk.). *Dosztójevszkij. Filológiai szöveggyűjtemény.* Budapest, 1990, 73–97.
- БАГНО, В. Е. Достоевский о «Дон-Кихоте» Сервантеса. *ДМ.* 3. Л., 1978, 126–135.
- БАХТИН, М. М. *Проблемы поэтики Достоевского.* Москва, 1963.
- БАЛАШОВ, Н. В. Спор о русской библии и Достоевский. *ДМ.* 13. СПб., 1996, 3–16.
- БЕЛОБРОВЦЕВА, И. З. Мимика и жест у Достоевского. *ДМ.* 3. Л., 1978, 195–204.
- БЛАГОЙ, Д. Д. Достоевский и Пушкин. In: Ломунов, К. Н. (ред.). *Достоевский – художник и мыслитель. Сборник статей,* М., 1972, 344–427.
- БЛЭК, М. Метафора. In: *Теория литературы.* М. 1990, 153–172.
- БОЧАРОВ, С. Г. *О художественных мирах.* М., 1985.
- БОНДИ, С. М. *О Пушкине.* М., 1978.
- БОРИСОВА, В. В. Эмблематичность романа Ф. М. Достоевского *Идиот.* *Studia Russica.* XXI. Budapest, 2004, 63–68.
- БУРОВ, А. М. Оптическая возможность лика. Роман Достоевского *Идиот.* *Studia Russica.* XXI. Budapest, 2004, 80–87.
- ВОЛОДИН, Э. Ф. Пети-жё в «Идиоте». *ДМ.* 6. Л., 1985, 73–80.
- ГЕЛЛЕР, Л. (ред.). *Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума.* М., 2002.
- ДЖОУНС, М. К пониманию образа князя Мышкина. *ДМ.* 2. Л., 1976, 106–113.
- ДИЛАКТОРСКАЯ, О. Г. Скопцы и скопчество в изображении Достоевского. (К истолкованию повести «Хозяйка».) *Philologica.* 2., 1995, 59–86.

- ДОЛИНИН, А. С. Блуждающие образы. In: Уб. *Достоевский и другие*. Л., 1989, 88–97.
- ДРОЗДА, М. Нарративные маски русской художественной прозы (от Пушкина до Белого). *RL*. XXXV., 1994, 287–548.
- ИВАНОВ, В. И. Достоевский и роман-трагедия. In: Уб. *Родное и вселенское*. М, 1994, 282–311.
- ИВАНЧИКОВА, Е. А. Рассказчик в повествовательной структуре произведений Достоевского. *ДМ*. 11. СПб., 1994, 41–50.
- ЕРМИЛОВА, Г. Г. Пушкинская цитата в романе «Идиот». In: Уб. (ред.). *Роман Достоевского «Идиот». Раздумья, проблемы. Межвузовский сборник научных трудов*. Иваново, 1999, 60–89.
- ЕРМИЛОВА, Г. Г. Трагедия «русского Христа», или о «неожиданности окончания» «Идиота». In: Касаткина, Т. А. (ред.). *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*. М., 2001, 446–462.
- КАЗАРИ, Р. Купеческий дом: историческая действительность и символ у Достоевского и Лескова. *ДМ*. 8. Л., 1988, 87–92.
- КАСАТКИНА, Т. А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». In: Уб. (ред.). *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*. М., 2001, 60–99.
- КАСАТКИНА, Т. А. *О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле*. М., 2004.
- КАСАТКИНА, Т. А. После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф. М. Достоевского «Идиот». *Новый мир*. 2006, № 2.
- КАТТО, Ж. Пространство и время в романах Достоевского. *ДМ*. 3. Л., 1978, 41–53.
- КИЙКО, Е. И. Достоевский и Ренан. *ДМ*. 4. Л., 1980, 106–122.

- КИНОСИТА, Т. «Возвышенная печаль судьбы» «Рыцаря бедного» – князя Мышкина. In: Касаткина, Т. А. (ред.). *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*. М., 2001, 390–405.
- КИРПОТИН, В. Я. *Ф. М. Достоевский*. М., 1957.
- КИРПОТИН, В. Я. Достоевский о «Египетских ночах» Пушкина. In: Уб. *Мир Достоевского*. М., 1983, 411–424.
- КЛЕЙМАН, Р. Я. Вселенная и человек в художественном мире Достоевского. *ДМ*. 3. Л., 1978, 21–40.
- КНАБЕ, Г. С. Тацит и Пушкин. *Временник Пушкинской комиссии*. 20. Л., 1986, 48–64.
- КОВАЧ, Арпад. *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Budapest, 1985.
- КОВАЧ, Арпад [Kovács Árpád]. *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский* (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen, 7. Hrsg. von Wolf Schmid). Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien, 1994.
- КОВАЧ, Арпад [Kovács Árpád]. Angustia: Тоска у Достоевского. In: Hetényi Zsuzsa (szerk.). *Russica Hungarica*. Budapest–М., 2005, 100–125.
- КОМАРОВИЧ, В. Л. Достоевский и «Египетские ночи» Пушкина. In: Уб. *Пушкин и его современники*. 1918, 36–48.
- КОРИ, С. Смерть в сюжетном построении романа «Идиот». *ДМ*. 14. СПб., 1997, 130–138.
- КРИНИЦЫН, А. Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот». In: Касаткина, Т. А. (ред.). *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*. М., 2001, 170–206.
- КРОО, Каталин. Динамическая модель сюжета в «Египетских ночах» Пушкина. *Studia Russica*. XII. Budapest, 1988, 205–220.
- КРОО, Каталин [Kroó Katalin]. Семантические параллелизмы в романах Достоевского «Вечный муж» и «Преступление и наказание». *Slavica Tergestina* III. Trieste, 1995, 121–142.

- КРОО, Каталин [Kroó Katalin]. Перспективы сопоставительного изучения И. С. Тургенева «Рудин» и романа Ф. М. Достоевского «Идиот» (К вопросу «рыцарских» интертекстов). *Studia Russica*. XX. Budapest, 2003, 224–231.
- КРОО, Каталин. *Творческое слово Достоевского – герой, текст, интертекст*. СПб., 2005.
- КРОО, Каталин. «Гимн» с «секретом». К вопросу авторефлексивной поэтики романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (Статья первая). In: Касаткина, Т. А. (ред.). *Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения*. М., 2007, 396–417.
- ЛАХМАНН, Р. О «Слабом сердце» Достоевского: не кроется ли ключ к тексту в самом тексте? In: Маркович, В. М.–Шмид, В. (ред.). *Русская новелла. Проблемы истории и теории*. СПб., 1993, 135–154.
- ЛЕВИНА Л. А. Некающаяся Магдалина или почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну. *ДК*. 2. СПб, 1994, 97–118.
- ЛЕВИНА Л. А. Два князя. (Владимир Федорович Одоевский как прототип Льва Николаевича Мышкина). *ДМ*. 14. СПб., 1997, 139–152.
- ЛЕПАХИН, В. Икона в творчестве Достоевского («Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот»). *ДМ*. 15. СПб., 2000, 237–263.
- ЛОТМАН, Ю. М. Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века. In: Жан-Жак Руссо. *Трактаты*. М., 1969, 603–604.
- ЛОТМАН, Ю. М. *Структура художественного текста*. М., 1970.
- ЛОТМАН, Ю. М. Текст в тексте. *Труды по знаковым системам*. 14. Тарту, 1981, 3–18.
- ЛОТМАН, Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе. *Временник Пушкинской комиссии, 1979*. Л., 1982, 15–27.
- ЛОТМАН, Ю. М. Сюжетное пространство русского романа столетия. In: Уб. *Избранные статьи*. т. 3. Таллин, 1992, 91–106.
- ЛОТМАН, Ю. М. Текст как смыслопорождающее устройство. In: Уб. *Семиосфера*. СПб., 2000, 155–249.

- МЕЕРСОН, О. Христос или «Князь-Христос»? Свидетельство генерала Иволгина. In: Касаткина, Т. А. (ред.). *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*. М., 2001, 42–60.
- МОРСОН, Г. С. «Идиот», поступательная (процессуальная) литература и темпика. In: Касаткина, Т. А. (ред.). *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*. М., 2001, 7–28.
- МОЧУЛЬСКИЙ, К. Идиот. In: *Достоевский. Жизнь и творчество*. Париж, 1980, 273–311.
- НАЗИРОВ, Р. Г. О прототипах некоторых персонажей Достоевского. *ДМ*. 1. Л., 1974, 202–219.
- НОВИКОВА, Е. Г. Евангельские тексты и проблема преступления и наказания в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». In: Касаткина, Т. А. (ред.). *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*. М., 2001, 230–238.
- ОПИТЦ, Р. Человечность Достоевского. *ДМ*. 4. Л., 1980, 75–94.
- ПЕТРУНИНА, Н. Н. «Египетские ночи» и русская повесть 1830-х годов. *ПИ*. 8. Л., 1978, 22–50.
- ПОТЕБНЯ, А. А. Метафора. In: *Теоретическая поэтика*. М., 1990, 202–213.
- ПРОПП, В. Я. *Морфология сказки*. М., 1969.
- ПРОПП, В. Я. *Исторические корни волшебной сказки*. Л., 1986.
- ПУРИЩЕВ, В. *Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов*. М., 1974, 5–28 (előszó).
- РАК, В. Д.–ФЕДОТОВА, С. Б. Петроний. *ПИ*. 18.–19. СПб., 2004, 240–241.
- РИКЁР, П. Живая метафора. In: *Теория литературы*. М. 1990, 435–455.
- РЖЕВСКИЙ, Л. Д. Структурная тема «Египетских ночей» А. Пушкина. In: Kodjak, A., Taranovsky, K. (ed.). *Alexander Puškin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth*. New York, 1976.
- САРАСКИНА, Л. И. Импровизация Достоевского на темы «Египетских ночей». In: Уő. *Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына)*, М., 2006, 15–37.

- СЕНДЕРОВИЧ, С. Вино, похмелье и жанры романтической лирики. In: Лихачев, Д. С. (ред.). *Русские пиры*. СПб., 1998, 70–122.
- СИДЯКОВ, Л. С. К изучению „Египетских ночей”. *ПИ*. 4. М.-Л., 1962, 173–182.
- СКАФТЫМОВ, А. П. Тематическая композиция романа „Идиот”. In: Уб. *Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках*. М., 1972, 23–87.
- СЛИВКИН, Е. А. «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот». *ДК*. 17., 2003, 80–109.
- СЛИЗИНА, И. А. Литературные и эстетические источники образа Мышкина в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». *Русская литература 1870–1890 годов. Эстетика и метод: сборник научных трудов*. 19. Свердловск, 1987, 95–109.
- СЛЮНИМСКИЙ, А. Вдруг у Достоевского. In: *Книга и революция*. 1922, 8, 9–16.
- СМИРНОВ, И. П. *Порождение интертекста*. (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). *WSA. Sonderband*. 17. Wien, 1985.
- СОЛОМИНА-МИНИХЕН, Н. Н. О роли книги Ренана «Жизнь Иисуса» в творческой истории «Идиота». In: Касаткина, Т. А. (ред.). *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*. М., 2001, 100–111.
- СПРОГЕ, Л. В. Мотив «рыцаря бедного» в поэзии символистов. In: *Пушкин и русская литература*, Рига, 1986, 102–109.
- СТЕПАНОВ, Л. А. Об источниках импровизатора в «Египетских ночах». *ПИ*. 10. Л., 1982, 168–175.
- СТРАДА, В. Сюжет *Идиота*. *WSA*. 14., 1984, 55–64.
- ТАРАСОВА, И. «Каждый бы подумал, как подумал Пушкин»: когнитивные механизмы интертекстуальности. In: Фатеева, А. Н. (ред.). *Художественный текст как динамическая система*. М., 2006, 95–103.
- ТИХОМИРОВ, Б. Н. О «христологии» Достоевского. *ДМ*. 11. СПб., 1994, 102–121.
- ТЕЛЕГИНА, И. Л. Два Алексея Ивановича. («Игрок» Достоевского и «Мы проводили вечер на даче...» Пушкина). *ДК*. 1., 1993, 164–175.

- ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В. *Пушкин*, кн. 2. М.–Л., 1961.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В. Примечания. In: Пушкин, А. С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Л., 1977–1978.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В. Сюжетное построение. In: Кирай Д.–Ковач А. (ред.) *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ*. Budapest, 1982, 658–677.
- ТОПОРОВ, В. Н. Этимологическое исследование семантических ограниченных групп лексики в связи с проблемой реконструкции праславянских текстов. In: VII. *Славянское языкознание. Международный съезд славистов. Доклады советской делегации*. 1973, 153–169. (Társaszerző: Ivanov, V. V.)
- ТОПОРОВ, В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание»). In: Уб. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. М., 1995, 193–258.
- ТОПОРОВ, В. Н. О сердце в ранних произведениях Достоевского. *RL*. LIV., 2003, 297–395.
- ТОРОП, П. Симультианность и диалогизм в поэтике Достоевского. *Труды по знаковым системам*. 17. Тарту, 1984, 138–158.
- ТОРОП, П. Перевоплощение персонажей в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание». *Труды по знаковым системам*. 22. Тарту, 1988, 85–96.
- ТОРОП, П. Интерсемиотическое пространство: Адрианополи в Петербурге „Преступления и наказания” Ф. М. Достоевского. *Sign Systems Studies*. 28. Tartu, 2000, 116–133.
- ТЫНЯНОВ, Ю. Н. Проблема стихотворного языка. In: *Литературный факт*. М., 1993, 23–121.
- УСПЕНСКИЙ, Б. А. *Поэтика композиции*. М., 1970.
- ФАРИНО, Е. Роль текста в литературном произведении. *Studia Russica*. XI., 1987, 118–167.

- ФАРЫНО, Е. Клейкие листочки, чай, уха, варенье и спирти. (Пушкин–Достоевский–Пастернак). *Studia Russica Budapestinensia 1995/II-III*. Budapest, 1995, 175–208.
- ФАТЕЕВА, Н. А. Пастернак и Достоевский: опыт интертекстуального анализа. In: Караулова, Ю. Н. (ред.). *Слово Достоевского. Сборник статей*. М. 1996, 14–34.
- ФАТЕЕВА, Н. А. *Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов*. М., 2000.
- ФОКИН, П. Е. Пушкинский контекст романа «Идиот». In: Касаткина, Т. А. (ред.). *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*. М., 2001, 163–169.
- ФОМИЧЕВ, С. А. «Рыцарь бедный» в романе «Идиот». In: *Пушкин и Достоевский. Материалы для обсуждения. Международная научная конференция 21–24 мая 1998 г.* Новгород Великий–Старая Русса, 1998, 101–103.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. Метафора. In: *Миф и литература древности*. М., 1978, 180–203.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. Мотивы. In: *Поэтика сюжета и жанра*. М., 1997, 221–229.
- ФРИДЛЕНДЕР, Г. М. *Реализм Достоевского*. М.–Л., 1964.
- ФРИДЛЕНДЕР, Г. М. Эстетика Достоевского. In: Ломунов, К. Н. (ред.). *Достоевский – художник и мыслитель. Сборник статей*. М., 1972, 97–165.
- ХОЦ, А. Н. Структурные особенности пространства в прозе Достоевского. *ДМ*. 11., СПб., 1994, 51–80.
- ШМИД, В. *Проза как поэзия*. СПб., 1998.
- ШМИД, В. *Нарратология*. М., 2003.
- ШИЛОВА, Н. Л. Достоевский и проблема интерпретации «Египетских ночей» Пушкина. In: Захаров, В. Н. (ред.). *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков*. Петрозаводск, 2001, 360–367.
- ШИШКИН, А. К литературной истории русского симпозиума. In: Лихачев, Д. С. (ред.). *Русские пиры*. СПб., 1998, 5–38.

- ШКЛОВСКИЙ, В. Б. *За и против. Заметки о Достоевском*. М., 1957.
- ШТЕДТКЕ, К. «Египетские ночи» и вопрос об искусстве (К проблеме интекста в статье Достоевского «Ответ Русскому Вестнику»). In: *Семиотика пространства и пространство семиотики*, Тарту, 1986, 133–144.
- ЯКУБОРИЧ, Д. П. Античность в творчестве Пушкина. *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*. 6., М.–Л., 1941, 92–159.
- ЯНГ, С. Библейские архетипы в романе Ф. М. Достоевского „Идиот”. In: Захаров, В. Н. (ред.) *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков*. Петрозаводск, 2001, 382–390 (=2001a).
- ЯНГ, С. Картина Голбеина «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот». In: Касаткина, Т. А. (ред.) *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*. М., 2001, 28–42 (=2001b).
- ЯХЛ, Катрин. Сны Раскольникова в перспективе мифопоэтической традиции. *Slavica Tergestina*. 6. Trieste, 1998, 55–100.
- ANDERSON, Roger B. The Idiot: Duality, Paradox, and Dionysos. In: Uő. *Dostoevsky: Myths of Duality*. University of Florida Press, 1986, 66–94.
- ANDERSON, Roger B. The Idiot and the Subtext of Modern Materialism. *DS*. 9., 1988, 77–89.
- A Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság 13. konferenciája. F. M. Dosztojevszkij a kultúrák dialógusának tükrében*. Budapest, 2007. (Szerkesztők: Kroó Katalin, S. Horváth Géza.)
- ANGYALOSI Gergely. Az intertextualitás kalandja. *Helikon Irodalomtudományi Szemle*. 1996/1–2, 3–9.
- BARTHES, Roland. *A szöveg öröme*. Budapest, 1996. Fordította Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor.
- BÖRÖCZKI Tamás. Platónnal lakomázni – Plutarkhosz, Plátón és a szümposzion. *Ókor*, 2005/3, 38–45.
- DÄLLENBACH, Lucien. *The Mirror in the Text*. Chicago, The University of Chicago Press, Cambridge, Polity Press, 1989.

- DÄLLENBACH, Lucien. Intertextus és autotextus. *Helikon Irodalomtudományi Szemle*. 1996/1–2, 51–66. Fordította: Bónus Tibor.
- DOLEŽEL, Lubomir. The fictional world of Dostoevskij's *The Idiot*. *RL*. XXXIII., 1993, 239–248.
- FEUER MILLER, Robin. *Dostoevsky and The Idiot. Author, Narrator, and Reader*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1981.
- GENETTE, Gerard. Transztextualitás. *Helikon Irodalomtudományi Szemle*. 1996/1–2, 82–90. Fordította: Burján Mónika.
- GRASSI, Ernesto. *A szépség ókori elmélete*. Pécs, 1997. Fordította: Pongrácz Tibor.
- GRYGAR, Mojmir. Идея – план – произведение (заметки об *Идиоте* Достоевского). *RL*. LIV., 2003, 129–147.
- GUARDINI, Romano. Dostoevsky's *Idiot*, a Symbol of Christ. *Cross Currents*. Volume VI, 1956, Kraus Reprint CO., New York, 1969 (orig.: 1956), 359–382.
- HALÁSZ Előd. *A német irodalom története*. 1. Budapest, 1971.
- HOLQUIST, Michael. The Gaps in Christology: The *Idiot*. In: *Uő. Dostoevsky and the Novel*. Princeton, New Jersey, 1977, 102–123.
- HORVÁTH Ágnes. A kép szerepe Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében. *Alföld*. 2000/10, 80–86.
- HUIZINGA, Johann. *A középkor alkonya*. Budapest, 1996. Fordította: Szerb Antal.
- JACKSON, Robert Louis. *Dostoevsky's Quest for Form*. New Haven and London, Yale University Press, 1966.
- JÁKFALVI Magdolna. A posztmodern perszonázs meghatározása. In: *Alak. Figura. Perszonázs*. Budapest, 2001, 11–26.
- JENNY, Laurent. A forma stratégiája. *Helikon Irodalomtudományi Szemle*. 1996/1–2, 23–50. Fordította: Seps Enikő.
- KIRÁLY Gyula. Dosztojevszkij és a XIX. Század. *Filológiai Közöny* XXVIII. 1. Budapest, 1982, 59–86.
- KIRÁLY Gyula. *Dosztojevszkij és az orosz próza*. Budapest, 1983.
- KOBETS, Svitlana. The Russian Paradigm of Jurodstvo and its Genesis in Novgorod. *RL*. XLVIII., 2000, 367–388.

- KOCSIS Géza. Intertextualitás és műfajpoétika Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében. In: Kroó Katalin (szerk.) *Párbeszéd-kötetek 1. Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához*. Budapest, 2004, 81–104.
- KONDOR-SZILÁGYI Mária. A képi megjelenítés módjai és funkciói Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében. In: Kroó Katalin (szerk.). *Párbeszéd-kötetek 1. Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához*. Budapest, 2004, 57–80.
- KOVÁCS Árpád. *Diszkurzív poétika*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004.
- KOVÁCS Árpád. Epopeteia. Az intelligens szenzibilitás Augustinus, Puskin és Dosztojevszkij műveiben. In: Uő. (szerk.). *Puskintól Tolsztojig és tovább...* Budapest, 2006, 5–37.
- KRISTEVA, Julia. Bahtyin: A szó; a párbeszéd és a regény. *Helikon Irodalomtudományi Szemle*. 1968/1, 115–125. Fordította: Koudeláné Sziklay Zsuzsanna.
- KRISTEVA, Julia. Holbein Halott Krisztusa. In: Thomka Beáta (szerk.). *Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés*. Budapest, 1998, 37–59. Fordította: Z. Varga Zoltán.
- KRISTEVA, Julia. A szövegstrukturálás problémája. *Helikon Irodalomtudományi Szemle*. 1996/1–2, 14–22. Fordította: Kovács Timea.
- KROÓ Katalin. Some Aspects of the Meaning of the „Word” in Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment*. In: *Zeichen, Sprache, Bevußtsein. Österreichisch–Ungarische Dokumente zur Semiotik und Philosophie 2*, Hrsg. J. Bernard und K. Neumer, Wien–Budapest, 1994, 187–208.
- KROÓ Katalin. *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A „Rugyin” nyomról nyomra*. Budapest, 2002.
- KROÓ Katalin. From Plato's Myth of the Golden Age is Statesman to Dostoevsky's Devils. (The idea of time as reflecting the problem of initiaticy, continuing and completing discours int he light of Plato's and Dostoevsky's poetic elaboration of the myth). In: Kroó K.–Torop, P. *Russian Text (19th Century) and Antiquitiy. Русский текст (19 века) и античность*. Budapest–Tartu, 2008.
- MEIJER, Jan M. The Development of Dostoevskij's Hero. *RL*. IV., 1976, 257–271.

- MEZŐSI Miklós. A Borisz Godunov műfajpoétikai olvasata: a drámától a regény felé. In: Kovács Árpád (szerk.). *Puskintól Tolsztojig és tovább...* Budapest, 2006, 129–159.
- MORAVCEVICH, Nicholas. The Romantization of the Prostitute in Dostoevsky's Fiction. *RL*. IV., 1976, 299–307.
- MOSER, Charles A. Nihilism, Aesthetics, and The Idiot. *RL*. XI., 1982, 377–388.
- OROSZ Magdolna. „Az elbeszélés fonala”. *Narráció, intertextualitás, intermediaritás*. Budapest, 2003.
- PAPPERT Mariann. A „szívvel értés” *A félkegyelmű* és az *Oblomov* című regényekben. In: Kovács Árpád (szerk.). *Puskintól Tolsztojig és tovább...* Budapest, 2006, 191–203.
- Párbeszéd-kötetek I. Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához*. Budapest, 2004. (Szerkesztő: Kroó Katalin.)
- REDL Károly. *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. Budapest, 1988. (Előszó, jegyzetek.)
- REHN, Rudolf. Az igazi Erősz. Platón *Lakomája*. *Ókor*, 2005/3, 1–9. Fordította: Mészáros Balázs.
- RIFFATERRE, Michael. Az intertextus nyoma. *Helikon Irodalomtudományi Szemle*. 1996/1–2, 67–81. Fordította: Sepsik Enikő.
- SERRANO-PLAJA, Arturo. Madman or Sane? Enthusiast Virtue. In: Uő: „*Magic*” *Realism in Cervantes. Don Quixote as Seen Through Tom Sawyer and The Idiot*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, and London, 1970, 11–213.
- S. HORVÁTH Géza. *Dosztojevszkij költői formái*. Budapest, 2002.
- S. HORVÁTH Géza. Dosztojevszkij polifonikus regénye. (Mihail Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*). In: Kroó Katalin (szerk.). *Bevezetés a XIX. Századi orosz irodalom történetébe II*. Budapest, 2006, 541–564.
- SKLOVSZKIJ, Viktor. *A széppróza*. Budapest, 1963. Fordította: Lányi Sarolta.
- SLIVKIN, Yevgeny A. Was the Covetous Knight Poor and was the Poor Knight Covetous? *RL*. LV., 2004, 549–567.

- STOICHITA, Victor I. Egy félkegyelmű Svájcban: Dosztojevszkij képleírása. In: Thomka Beáta (szerk.). *Narratívák I. Képleírás. Képi elbeszélés*. Budapest, 1998, 59–75. Fordította: Kovács Tímea.
- ŚWIDERSKA, Małgorzata. Экфразис в романе Ф. М. Достоевского *Идиот* как прием культурного отчуждения. *Studia Russica*. XXI. Budapest, 2004, 49–55.
- SZABÓ Tünde. Nőalakok és ikonicitás Dosztojevszkij műveiben. In: Kovács Árpád–Nagy István (szerk.). *A szótól a szövegig és tovább...* Budapest, 1999, 411–448.
- SZABÓ Tünde. *Nőalakok és ikonicitás Dosztojevszkij műveiben*. PhD-disszertáció. Budapest, 2001. (Kézirat.)
- SZEKERES Adrienn. Raszkolnyikov gyilkosságának értelmezhetősége a „kicsinyítő tükör” elméleti kérdéskörének fényében. In: Kroó Katalin (szerk.). *Párbeszéd-kötetek I. Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához*. Budapest, 2004, 161–193.
- SZERB Antal. *A világirodalom története*. Budapest, 1973.
- SZILÁRD Léna. *A karneválemélet Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig*. Budapest, 1989.
- THOMPSON, Ewa M. *Understanding Russia. The Holy Fool in Russian Culture*. Lanham, New York, London, 1987.
- TOKAREV, Sz. A. (főszerk.). *Mitológiai enciklopédia*. 1988.
- TRACY, Lewis. Cleopatra Transformed: Dostoevskij's Grušen'ka as a Modern-Day Cleopatra. *RL*. XLVIII., 2000, 289–299.
- TURNER, C. J. G. Dostoevsky's Idiot: Treasure in Earthen Vessels. *DS*. 6., 1985, 173–180.
- VASMER, Max. *Russisches Etymologisches Wörterbuch I–IV*, 1950–58, orosz ford., M., 1986–87.
- WESTSTEIJN, Willem G. On the Analysis of Literary Character. Jan van der Eng's Narrative Model as a Contribution to the Theory of Character. *RL*. LIV., 2003, 415–429.
- YOUNG, Sarah. *Dostoevsky's The Idiot and the Ethical Foundations of Narrative. Reading, Narrating, Scripting*. London, 2004.

A szerzőnek a disszertáció tárgykörében megjelent eddigi hivatkozásai.

(Csillaggal megjelölve az értekezésben hivatkozott munkák.)

*Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*. Miskin alakjának értelmezéséhez. In: Kroó Katalin (szerk.). *Első Század*. Budapest, 2002, 171–196.

*A „kicsinyítő tükrő” jelentésformáló szerepe Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében. A miskini szolgálat értelmezéséhez. In: Kroó Katalin (szerk.) *Párbeszéd-kötetek I. Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához*. Budapest, 2004, 217–250 (=2004a).

*Христос Ганса Гольбейна – Мышкин Настасьи Филипповны. Картина Гольбейна как объект и субъект интерпретации. *Studia Russica*. XXI. Budapest, 2004, 42–48 (=2004b).

*Jelrendszerek újraformálása F. M. Dosztojevszkij alkotásaiban (matematika). In: Balázs Géza–H. Varga Gyula–Veszelszki Ágnes (szerk.). *Semiotica Agriensis I. A magyar szemiotika negyedfél évszázad után*. Budapest-Eger, 2005, 56–61. (A tanulmány második része: Szekeres Adrienn, Folklórelemek megjelenése a *Bűn és bűnhődés*ben, 61–70.)

Puskin „Szegény lovagja” Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében. In: Kroó Katalin (alkotó szerk.). *Bevezetés a XIX. Századi orosz irodalom történetébe I–II*. Budapest, 2006, 473–478.

A félkegyelmű Kleopátrája. In: Hermann Zoltán–Kalavszky Zsófia (szerk.). *Tanulmányok Király Gyula 80. születésnapjára*. Várható megjelenés: 2008. ősz.

TARTALOMJEGYZÉK

I. BEVEZETÉS A DISSZERTÁCIÓ FŐ TÉMAKÖREIBE 1

1. A VIZSGÁLAT TÁRGYÁNAK KIJELÖLÉSE ÉS MÓDSZERÉNEK KÖRVONALAZÁSA	1
2. SZAKIRODALMI ÁTTEKINTÉS	2
2. 1. <i>A félkegyelmű</i> a „klasszikus” szakirodalom tükrében.....	2
2. 2. <i>A félkegyelmű</i> kutatásának mai állása – Általános áttekintés	9
3. A DISSZERTÁCIÓ CÉLKITŰZÉSEI (MÁSODIK MEGKÖZELÍTÉS).....	13
3. 1. Regényi szereplői alak, történet és történetmondás.....	13
3. 2. Történetmondó hősök <i>A félkegyelmű</i> cselekményvilágában.....	17
3. 3. A történetmondás egyéb módozatai	19
3. 4. A poétikai történetmondás módozatai	22
4. A TÉMASPECIFIKUS ELMÉLETI SZAKIRODALOM ÚJABB KÖRE	25
4. 1. Az elbeszélésre vonatkozó koncepciók áttekintése	25
4. 2. Történetmondás és intertextualitás	32
4. 3. Történetmondás és képszerűség	54

II. MISKIN ÉS A „SZEGÉNY LOVAG” 64

1. PUSKIN: <i>JELENETEK A LOVAGKORBÓL</i>	65
1. 1. A lovagi költészet mint szolgálat	66
2. ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉS: A „KICSINYÍTŐ TÜKÖR”	73
3. A „SZEGÉNY LOVAG” ÉS A MISKINI <i>SZOLGÁLAT</i>	75
4. ROGOZSIN MINT A PUSKINI „FUKAR LOVAG” ÖRÖKÖSE	81
5. ÖSSZEGZÉS: A <i>LOVAGSÁG</i> KÖLTŐI GONDOLATÁNAK ELÁGAZTATÁSA	86

III. *EGYIPTOMI ÉJSZAKÁK*..... 90

1. AZ <i>EGYIPTOMI ÉJSZAKÁK</i> PUSKINI ELŐZMÉNYEI.....	93
1. 1. Puskin és az antikvitás	94

2. AZ EGYIPTOMI ÉJSZAKÁK.....	99
2. 1. „Пип”: a „lakoma” puskinsi variánsa.....	100
2. 2. Kleopátra „lakomája”.....	102
3. A FÉLKEGYELMŰ ÉS AZ EGYIPTOMI ÉJSZAKÁK ÖSSZEVETÉSE.....	104
4. A „Пип” DOSZTOJEVSKIJNÉL.....	107
5. ÖSSZEGZÉS: SORS ÉS SZERELEM.....	113

IV. A HOLBEIN-KÉP. A HALOTT KRISZTUS SZEREPE

A FÉLKEGYELMŰBEN..... 116

1. A HOLBEIN-KÉP ELBESZÉLŐI FUNKCIÓJA.....	117
2. HOLBEIN KÉPE AZ IPPOLITI EKPHRASZISZBAN.....	122
2. 1. A tekintet <i>fénye</i>	123
2. 2. A tanítványok <i>szomorúsága</i> és Miskin <i>bánata</i>	126
3. A SZÉPSÉG JELENTÉSAASPEKTUSAI.....	129
3. 1. A <i>szépség</i> megközelítései.....	129
3. 2. A „szokatlan szépség” képei.....	133
4. ÉRTELMEZÉS AZ ISMÉTELT MEGJELENÍTÉSEKEN KERESZTÜL.....	142

V. TÖRTÉNETMONDÁS – TÖRTÉNETÉRTELMEZÉS..... 146

1. AZ EGYSEG MEGTEREMTÉSE: SZOLGÁLAT ÉS RÉSZVÉTE.....	147
2. AZ EGYSEG MEGTEREMTÉSE AZ ALKOTÓI KÉPESSÉG	
KIBONTÁSÁNAK A GONDOLATÁN KERESZTÜL.....	151
3. AZ EGYSEG MEGTEREMTÉSE: MOZGÁSBAN LÉVŐ	
ALAKSZEREPEK.....	155
4. A SZERELMI HÁROMSZÖG.....	158
5. ZÁRSZÓ: A MISKINI ALAK INVARIÁNS JELENTÉSE.....	161

BIBLIOGRÁFIA..... 164

SZÉPIRODALOM.....	164
SZAKIRODALOM.....	165
TARTALOMJEGYZÉK.....	180